

OS DEZ MANDAMENTOS

SPARTACUS

JÚLIO CÉSAR

ANA DOS MIL DIAS

O HOMEM QUE NÃO VENDEU SUA ALMA

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES

HÁBITO NEGRO

O ÚLTIMO DOS MOICANOS

A IMPERATRIZ GALANTE

1776

AO RUFAR DOS TAMBORES

O GRANDE MOTIM

DANTON: O PROCESSO DA REVOLUÇÃO

O ALAMO

A CARGA DA BRIGADA LIGEIRA

TEMPO DE GLÓRIA

...E O VENTO LEVOU

NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

VER-TE-Í NO INFERNO

O INTRÉPIDO GENERAL CUSTER

SANGUE DE HERÓI

KHARTOUM

ASSASSINATO POR DECRETO

FREUD, ALÉM DA ALMA

NAS GARRAS DO LEÃO

HESTER STREET

GALLIPOLI

REDS

ROSA LUXEMBURGO

ÚLTIMA HORA

MATEWANI: A LUTA FINAL

O EXPRESSO DE SHANGHAI

HOUDINI: O HOMEM MIRACULOSO

CONTRASTES HUMANOS

UMA RAJADA DE GALAXIA

TORA! TORA! TORA!

O HERÓI DO FÉRIAS

O MAIS LONGO DOS DIAS

PATTON: REBELDE OU HERÓI?

O INÍCIO DO FIM

GUERRA E HUMANIDADE

GANDHI

CHÁ E SIMPATIA

UMA HISTÓRIA AMERICANA

DOCTOR FANTÁSTICO

JEN: A PÉRGUEIS QUE NÃO QUEL CALAR

MISSISSIPPI EM CHAMAS

MINEDONIA

APOLLO 13

ALGALHISE

100000 HOMENS DO PREZIDENTE

MAORI

PASSADO IMPERFEITO

A HISTÓRIA NO CINEMA

ORGANIZAÇÃO **MARK C. CARNES**





00122219
00122219



PASSADO IMPERFEITO

A história no cinema

Organização
Mark C. Carnes

Tradução
José Guilherme Correa

2ª edição


E D I T O R A R E C O R D
RIO DE JANEIRO • SÃO PAULO
2008

28 de abril de 1879

Fletcher Christian lidera um motim contra o capitão William Bligh do navio *Bounty*.

5 de abril de 1794

Georges Danton e seus indulgentes correligionários são guilhotinados.

8 de janeiro de 1815

O general Andrew Jackson derrota os britânicos na batalha de Nova Orleans.

6 de março de 1836

O general mexicano Antonio López de Santa Anna conquista o Forte de Alamo.

25 de outubro de 1854

A Brigada Ligeira britânica conduz sua carga suicida contra as linhas russas em Balaklava.

7 de maio de 1858

Em Beardstown, Illinois, Abraham Lincoln defende William "Duff" Armstrong em um caso de homicídio.

18 de julho de 1863

O 54º batalhão de voluntários de Infantaria de Massachusetts ataca o Forte Wagner nos arredores de Charleston, Carolina do Sul.

1º de setembro de 1864

O general nortista William Tecumseh Sherman toma Atlanta, Geórgia, e mais tarde incendeia partes da cidade.

2 de março de 1867

O Congresso americano aprova a primeira Lei de Reconstrução, que divide o Sul em cinco distritos militares.

27 de outubro de 1873

O detetive James McParlan da agência Pinkerton rumo para o oeste da Pensilvânia a fim de começar a investigar os Molly Maguires.

25 de junho de 1876

O 7º batalhão de Cavalaria americano, sob o comando do tenente-coronel George Armstrong Custer, é massacrado em Little Bighorn.

1879

Campo Apache, no Arizona, torna-se oficialmente Forte Apache.

26 de outubro de 1881

Wyatt Earp, seus irmãos e Doc Holliday enfrentam o bando dos Clantons no O.K. Corral.

26 de janeiro de 1885

No Sudão, as forças do mádi tomam Cartum, em poder dos britânicos.

31 de agosto de 1888

Jack o Estripador faz sua primeira vítima no distrito londrino de Whitechapel.

1895

Sigmund Freud e Joseph Breuer publicam *Studies in Hysteria*.

O GRANDE MOTIM

Greg Dening 98

DANTON: O PROCESSO DA REVOLUÇÃO

Robert Darnton 104

O CORSÁRIO: Dois filmes

Sean Wilentz 110

O ALAMO

Marshall De Bruhl 116

A CARGA DA BRIGADA LIGEIRA

Richard Slotkin 120

O JOVEM LINCOLN: Dois filmes

Mark E. Neely, Jr. 124

TEMPO DE GLÓRIA

James M. McPherson 128

...E O VENTO LEVOU

Catherine Clinton 132

NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

Leon F. Litwack 136

VER-TE-EI NO INFERNO

J. Anthony Lukas 142

O INTRÉPIDO GENERAL CUSTER

Alvin M. Josephy, Jr. 146

SANGUE DE HERÓI

Dee Brown 150

A HISTÓRIA DE WYATT EARP: Sete filmes

John Mack Faragher 154

KHARTOUM

David Levering Lewis 162

ASSASSINATO POR DECRETO

David Cannadine 166

FREUD, ALÉM DA ALMA

Peter Gay 170

NAS GARRAS DO LEÃO <i>William Manchester</i>	174
HESTER STREET <i>Joyce Antler</i>	178
GALLIPOLI <i>Kenneth T. Jackson</i>	182
PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL: Cinco filmes <i>Tom Wicker</i>	186
REDS <i>Christine Stansell</i>	192
ROSA LUXEMBURGO <i>John Patrickiggins</i>	196
ÚLTIMA HORA <i>Arthur Schlesinger, Jr.</i>	200
MATEWAN: A LUTA FINAL <i>Eric Foner</i>	204
O EXPRESSO DE SHANGHAI <i>Jonathan D. Spence</i>	208
HOUDINI: O HOMEM MIRACULOSO <i>John F. Kasson</i>	212
CONTRASTES HUMANOS <i>Gore Vidal</i>	216
UMA RAJADA DE BALAS <i>Nancy F. Cott</i>	220
AS VINHAS DA IRA <i>Alan Brinkley</i>	224
TORA! TORA! TORA! <i>Akira Iriye</i>	228
O HERÓI DO PT 109 <i>Richard Reeves</i>	232
O MAIS LONGO DOS DIAS <i>Stephen E. Ambrose</i>	236

1899

Winston Churchill escapa de um campo bôer de prisioneiros de guerra.

1903

Abraham Cahan começa a editar o *Jewish Daily Forward*.

25 de abril de 1915

Tropas da Austrália e da Nova Zelândia invadem a península de Galípoli, na Turquia.

1º de julho de 1916

Começa a primeira batalha de Somme, quando 11 divisões britânicas atacam uma frente de 25km de extensão.

26 de outubro de 1917

O partido bolchevique de V. I. Lenin forma um governo revolucionário na Rússia.

15 de janeiro de 1919

Durante a revolta dita Espartaquista, Rosa Luxemburgo é presa e executada pela polícia de Berlim.

5 de maio de 1920

Os anarquistas Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti são presos pelo assassinato de um pagador de fábrica.

1920

Uma greve de mineiros no sul de Virgínia Ocidental culmina com o Massacre de Matewan.

Maio de 1923

Bandidos chineses se apoderam de um trem com destino a Tientsin e mantêm como reféns 26 passageiros ocidentais.

31 de outubro de 1926

Harry Houdini morre de pentonite em hospital de Detroit.

29 de maio de 1932

Uma passeata de 25 mil veteranos da Primeira Guerra Mundial empobrecidos pela Depressão tem lugar na capital americana.

23 de maio de 1934

Bonnie Parker e Clyde Barrow sofrem emboscada e são mortos nos arredores de Arcádia, Louisiana.

Maio de 1934

Tempestades de poeira devastam mais de 50 milhões de acres em fazendas do Centro-Oeste dos Estados Unidos.

7 de dezembro de 1941

Um ataque surpresa dos japoneses contra Pearl Harbor destrói a frota americana no Pacífico.

2 de agosto de 1943

Um destróier japonês ataca o PT 109 comandado pelo tenente John F. Kennedy.

6 de junho de 1944

A invasão do Dia D tem início com aterissagens dos Aliados em cinco praias da Normandia.

CIP-Brasil. Catalogação-na-fonte
Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ.

P312 Passado imperfeito: a história no cinema / organização Mark C. Carnes;
2ª ed. tradução José Guilherme Correa. – 2ª ed. – Rio de Janeiro: Record, 2008.

Tradução de: Past imperfect: history according to the movies
ISBN 978-85-01-04562-1

1. Filmes históricos – História e crítica. 2. Cinema e história. I. Carnes,
Mark C. (Mark Christopher), 1950- . II. Título: A história no cinema.

97-1403 CDD – 791.43658
CDU – 791.43-24

Projeto gráfico original: Sherry Williams
Adaptação: Regina Ferraz

Pesquisa fotográfica: Khara Nemitz
Mapas: Alan Irikura
Pesquisa: Lisa Aschkenasy, Susanne Pichler

Agradecimentos à assessoria de Tom Benton e Ed Betnon de Video Cave,
Hudson, Nova York; Geri Fallo; Deborah Goodsite, de Bettmann Archive;
Kiggundu Michael Mukasa; Jerry Ohlinger e John Garzillo, de Jerry Ohlinger's
Movie Material Store; Sal Principato; e George Vogel.

Para autorizações de textos e créditos fotográficos, ver página 320.

Copyright © 1995, 1996 Agincourt Press

Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, armazenamento ou transmissão
de partes deste livro, através de quaisquer meios, sem prévia autorização por escrito.
Proibida a venda desta edição para Portugal e resto da Europa.



Direitos exclusivos de publicação em língua portuguesa para o Brasil
adquiridos pela
EDITORA RECORD LTDA.
Rua Argentina 171 – Rio de Janeiro, RJ – 20921-380 – Tel.: 2585-2000
que se reserva a propriedade literária desta tradução

Impresso no Brasil

ISBN 978-85-01-04562-1

PEDIDOS PELO REEMBOLSO POSTAL
Caixa Postal 23.052
Rio de Janeiro, RJ – 20922-970

Introdução	9
UMA CONVERSA ENTRE ERIC FONER E JOHN SAYLES	11

ENSaios

O PARQUE DOS DINOSAURÓS

Stephen Jay Gould	30
-------------------------	----

OS DEZ MANDAMENTOS

Alan F. Segal	36
---------------------	----

SPARTACUS

W. V. Harris	40
--------------------	----

JÚLIO CÉSAR

Michael Grant	44
---------------------	----

HENRIQUE V: Dois filmes

Anthony Lewis	48
---------------------	----

JOANA D'ARC: Três filmes

Gerda Lerner	54
--------------------	----

CRISTÓVÃO COLOMBO: Dois filmes

Carla Rahn Phillips e William D. Phillips, Jr.	60
---	----

ANA DOS MIL DIAS

Antonia Fraser	66
----------------------	----

O HOMEM QUE NÃO VENDEU SUA ALMA

Richard Marius	70
----------------------	----

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES

Stephen Minta	74
---------------------	----

HÁBITO NEGRO

James Axtell	78
--------------------	----

O ÚLTIMO DOS MOICANOS

Richard White	82
---------------------	----

A IMPERATRIZ GALANTE

Carolay Erickson	86
------------------------	----

1776

Thomas Fleming	90
----------------------	----

AO RUFAR DOS TAMBORES

Anthony F. C. Wallace	94
-----------------------------	----

SUMÁRIO

65 000 000 a.C.

A espécie *Velociraptor* torna-se extinta juntamente com o restante dos dinossauros.

c. 1250 a.C.

Moisés desafia o faraó Ramsés II e lidera os hebreus em fuga da escravidão no Egito.

73-71 a.C.

Espártaco lidera uma rebelião de escravos contra os romanos.

15 de março de 44 a.C.

Bruto, Cássio e outros senadores republicanos assassinam o ditador romano Júlio César.

25 de outubro de 1415

Henrique V e seu exército inglês derrotam os franceses em Agincourt.

30 de maio de 1431

Em Rouen, Joana d'Arc é queimada na fogueira como herege.

1492

Cristóvão Colombo faz sua primeira viagem ao Novo Mundo.

25 de janeiro de 1533

Henrique VIII da Inglaterra casa-se secretamente com Ana Bolena, sua segunda esposa.

6 de julho de 1535

Thomas More é decapitado por recusar-se a apoiar Henrique VIII em sua Grande Questão.

4 de julho de 1561

Lope de Aguirre e os remanescentes da expedição Ursúa alcançam a foz do Amazonas.

1632

Jesuítas franceses no Canadá iniciam a publicação anual das *Relações*.

1757

Um exército francês e indígena cerca o Forte William Henry na fronteira do estado de Nova York.

28 de junho de 1762

Catarina a Grande torna-se imperatriz da Rússia após um golpe militar.

4 de julho de 1776

O II Congresso Continental adota a Declaração de Independência americana.

2 de agosto de 1777

O coronel Barry St. Leger cerca milicianos americanos em Fort Stanwix, no vale do Mohawk.

28 de março de 1945

As forças do III Exército americano, sob o comando do general George S. Patton, Jr., dão início à travessia do Reno.

16 de julho de 1945

Cientistas do laboratório de Los Alamos detonam a primeira bomba atômica em Alamogordo, Novo México.

9 de agosto de 1945

Tanques soviéticos invadem a Manchúria, que era um Estado-títere do Japão desde 1932.

15 de agosto de 1947

A Índia torna-se independente depois de quase dois séculos de domínio colonial britânico.

30 de setembro de 1953

A peça *Chá e simpatia* de Robert Anderson estreia na Broadway.

5 de dezembro de 1955

Em Montgomery, Alabama, negros iniciam um boicote aos ônibus municipais que durará um ano.

1962

Herman Kahn publica *Pensando o impensável*.

22 de novembro de 1963

O presidente americano John F. Kennedy é assassinado em Dallas.

21 de junho de 1964

Três militantes dos direitos civis desaparecem em Neshoba, condado do Mississippi.

21 de fevereiro de 1965

Membros da seita Nação do Islã assassinam Malcolm X no auditório Audubon em Nova York.

13 de abril de 1970

Cinquenta e cinco horas após a decolagem, explode um tanque de oxigênio no módulo de serviço da Apolo 13.

30 de abril de 1970

O presidente Richard Nixon revela que as tropas americanas no Vietnã invadiram o Camboja.

17 de junho de 1972

A polícia americana prende cinco homens pela invasão do escritório do Partido Democrata no edifício Watergate.

8 de agosto de 1974

Em discurso televisionado, Richard Nixon anuncia que renunciará à Presidência dos Estados Unidos.

PATTON: REBELDE OU HERÓI?

Paul Fussell 242

O INÍCIO DO FIM

Mark C. Carnes 246

GUERRA E HUMANIDADE

Carol Gluck 250

GANDHI

Geoffrey C. Ward 254

CHÁ E SIMPATIA

George Chauncey 258

UMA HISTÓRIA AMERICANA

Jacqueline Jones 262

DOCTOR FANTÁSTICO

Paul Boyer 266

JFK: A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR

Stanley Karnow 270

MISSISSIPPI EM CHAMAS

William H. Chafe 274

MALCOLM X

Clayborne Carson 278

APOLO 13

Andrew Chaikin 284

APOCALIPSE

Frances FitzGerald 288

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE

William E. Leuchtenburg 292

NIXON

Bob Woodward 296

A ÚLTIMA CRÍTICA DO IMPERADOR

Simon Schama 300

UMA CONVERSA ENTRE MARK CARNES E OLIVER STONE 305

Os ensaístas 313

Índice 316

INTRODUÇÃO

Os historiadores adoram filmes sobre o passado, e este livro comprova isto. Seus 60 autores, sem exceção, aderiram imediatamente à idéia, pularam de contentamento, correram para seus videocassetes, escreveram seus ensaios e enviaram-nos pelo correio no dia seguinte. Bem, não foi tanto assim... Como todas as descrições do passado, esta também ia deixando de incluir muitas idéias e ações — no mínimo muitos telefonemas e faxes.

Mas, se todos os passados que se imagina são imperfeitos, as imperfeições são distintas. Os historiadores profissionais, por exemplo, vão buscar nos registros históricos os mais sólidos fragmentos de evidência; depois moldam-nos em significados e servem-nos em forma de livros que, sempre cheios de notas de rodapé e recendendo a arquivos bolorentos, são no entanto lidos e admirados, discutidos e considerados.

Já a História segundo Hollywood é diferente. Ela preenche os irritantes vácuos onde não há registros históricos e elimina as ambigüidades e complexidades difíceis. O produto final então brilha e excita a imaginação. Quem consegue esquecer Marlene Dietrich como Catarina, a Grande, George C. Scott como Patton ou Ben Kingsley como Gandhi? Mesmo a figura de Malcolm X, cuja carreira meteórica incendiou a nossa época, fica difícil de separar da interpretação eletrizante que Denzel Washington lhe deu. A História hollywoodiana brilha porque é moralmente sem ambigüidades, isenta de complexidades monótonas, *perfeita*.

A hora do livro — ou melhor, o milênio do livro, observou Gore Vidal — já era. Se a palavra impressa superou a tradição oral, o cinema e a televisão eclipsaram a suprema invenção de Gutenberg. Vidal sugere que cedamos ao inevitável, que descartemos o sistema educacional vigente e que apresentemos o passado aos jovens através do cinema. A idéia não é tão radical assim, nem sequer tão profética. Muitos professores de História, tendo como alunos telespectadores inveterados, vêm dedicando bom tempo de aula a filmes como *1492*, *Gandhi* e *Malcolm X*. As distribuidoras de vídeo têm nos colégios um mercado importante. E filmes antigos continuamente reprisados na televisão funcionam como uma escola noturna, um grande repositório de consciência histórica em nossos Estados Unidos da Amnésia. Para muita gente, a História hollywoodiana é a única história que existe.

Podia ser pior. Muitos dos autores destes ensaios reconhecem que foi o cinema que os atraiu para a História, na juventude: a bravura do espadachim Yul Brynner em *O corsário*; a inocência intrépida de Ingrid Bergman como Joana d'Arc; John Wayne defendendo sozinho a Civilização contra as investidas de (às vezes inseparáveis uns dos outros) mexicanos, índios e comunistas. O propósito deste livro não é censurar os cineastas, a quem somos gratos (acredito que eles não vão se sentir castigados por nossas críticas nem agradecidos pelos nossos elogios). Seja como for, um roteiro cinematográfico não é (graças a Deus!) uma dissertação; um filme de longa metragem não é um documentário. Shakespeare, ao omitir o fato de que Henrique V matou centenas de prisioneiros franceses em Agincourt, talvez tenha fracassado como historiador; mas não vamos propor que *Henrique V* seja banido do panteão literário, nem que uma comissão de sisudos historiadores proceda à revisão da peça.

O cinema, assim como o teatro e a ficção, inspira e diverte. Frequentemente, ensina verdades importantes sobre a condição humana. Mas não substitui a História que tenha sido escrita penosamente a partir das melhores análises e evidências disponíveis. Às vezes os cineastas, totalmente imbuídos de seus produtos, proclamam-nos historicamente “precisos” ou “fiéis”, e muitos espectadores os supõem assim. Os espectadores não deveriam endossar tais pretensões nem descartá-las de todo, e sim encará-las como um convite a um aprofundamento posterior.

Passado imperfeito começa com a conversa entre Eric Foner e o diretor John Sayles e acaba, com a ajuda do médium espiritualista Simon Schama, em uma entrevista de Napoleão Bonaparte. Entre uma e outra, examinamos quase cem filmes, procedendo em ordem cronológica conforme o tema do filme, desde a discussão de Stephen Jay Gould sobre dinossauros (revividos por Steven Spielberg em *O parque dos dinossauros*) até o ensaio de William Leuchtenburg sobre *Todos os homens do presidente* e o caso Watergate.

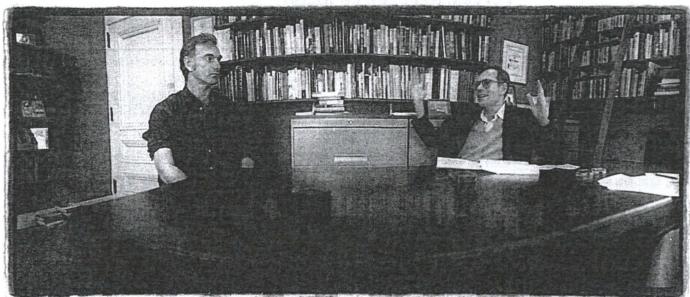
Tentamos reunir o maior número de épocas e lugares possíveis. Embora a maioria dos filmes seja de Hollywood, incluímos produções da Austrália, Japão, Alemanha, França, Canadá, Grã-Bretanha e independentes dos Estados Unidos. Mesmo nesses casos, usamos eventualmente a palavra “Hollywood” no seu sentido genérico para distinguir cinema de verdade histórica.

Alguns dos filmes discutidos não foram encarados como históricos quando produzidos, mas tornaram-se de lá para cá importantes documentos históricos: por exemplo, *Chá e simpatia* explorou, nos anos 50, as tensões em torno do homossexualismo; e *Doutor Fantástico*, nos anos 60, o medo da dissuasão nuclear. Mesmo alguns filmes explicitamente “históricos” foram importantes sobretudo por dizerem respeito à época em que foram feitos. O suntuoso retrato do Egito antigo feito por Cecil B. DeMille em *Os dez mandamentos* (1956) funcionava como um espelho translúcido do materialismo desalmado que ele, DeMille, vislumbrava nos Estados Unidos dos anos 50. Assim também, *Uma rajada de balas* (*Bonnie and Clyde*, 1967) revelava mais sobre sexo nos anos 60 do que sobre *gangsters* dos anos 30.

Como o cinema exerce forte influência sobre o modo como visualizamos o passado, pusemos lado a lado fotos e pinturas ou fotografias originais dos personagens históricos. (A Warner Brothers, que estimula as revistas e tablóides populares a usarem livremente suas fotos de promoção, negou-nos autorização para que o fizéssemos, mesmo pagando.) Dedicamos uma parte de cada ensaio a esta comparação provocadoramente intitulada “A história” e “Hollywood”. Ao fazer o retrato de Thomas More no século XVI, Hans Holbein não pintou o More histórico. Como Platão enfatizou, a representação de uma coisa não é a coisa em si; no entanto, uma comparação entre várias representações é instrutiva.

Os cineastas têm dito a que vêm, em relação ao passado. Ora falam com eloquência, ora dizem tolices. Algumas vezes suas criações passam despercebidas; outras, suas verdades são pouco reconhecidas. Mas eles falam, quase sempre, de uma maneira que achamos fascinante. Reconhecemos *a priori* a capacidade única do cinema de simular diálogos em torno do passado. Este livro serve não como uma rejeição, mas como uma resposta — uma entre muitas, esperamos. Pensamos em *Passado imperfeito* no sentido gramatical de ação contínua: este livro é a nossa contribuição para um diálogo contínuo entre o passado e o presente.

Mark C. Carnes
Barnard College, Columbia University



UMA CONVERSA ENTRE ERIC FONER E JOHN SAYLES

John Sayles: Por que fazer filmes baseados na História? Esta é uma pergunta com várias respostas diferentes, e cada resposta dependerá de quem for o motor por trás de cada filme. Às vezes, os filmes históricos são feitos simplesmente porque as histórias são boas, e é mais fácil partir de uma história já existente do que tirar uma de dentro da cabeça. Alguém já viveu de verdade aquele enredo. Com frequência, se a história for razoavelmente antiga, isto é, se tiver mais de cinquenta anos, terá havido alguma reformulação ao longo dos anos — a história já se tornou lenda — e uma série de detalhes não obrigatoriamente dramáticos terá desaparecido. Boa parte do trabalho já foi feita de antemão.

Com frequência, também, fazem-se filmes históricos porque o motor é um astro ou estrela que queria interpretar um personagem específico. “Eu sempre quis ser Davy Crockett”, “eu sempre quis ser Wyatt Earp”, e assim por diante. Há qualquer coisa no personagem histórico, quer do ponto de vista da história quer do mito, que atrai o ator, e a linha entre os dois torna-se bastante tênue. Quando um ator popular anuncia que quer interpretar um papel histórico, não é muito difícil realizar o filme.

Eric Foner: Mas os seus filmes não são feitos para promover estrelas, como outros filmes históricos. Um aspecto marcante neles, do ponto de vista do historiador, é focalizarem situações de conjunto, seja a equipe de *Fora da jogada*, seja todo o pessoal de *Matewan*. Seus filmes não são como *Hoffa*, que se concentra num homem cujo nome dá título ao filme e tem um astro como protagonista. Suponho que tenha sido uma opção consciente da sua parte.

Sayles: Comigo acontece muito a experiência de ver um filme histórico, depois ler a história... e achar que a história é melhor, mais interessante, certamente mais complexa. Acho que a História, em especial as partes nas quais gostamos de acreditar ou que dizem respeito a nós mesmos, faz parte da munição que carregamos conosco na batalha diária em que nos definimos e agimos em relação aos outros. A História é útil para nós, e os outros acham que precisamos dela. Estou sempre interessado em introduzir no diálogo



algo novo que talvez estivesse esquecido, ou que os outros porventura tenham descartado; por outro lado, às vezes posso errar por não incluir algo óbvio que todo mundo saiba e, em contrapartida, inserir material que as pessoas haviam esquecido, ou que estava disfarçado por um tratamento totalmente diverso quando apareceu pela primeira vez na tela.

Foner: Bem, posso estar errado, mas a minha impressão é que, até há bem pouco tempo, a maioria dos filmes sobre a história dos Estados Unidos era basicamente cheia de ufanismo, fosse *...E o vento levou*, fossem faroestes do tipo tradicional. Acho que seu livro sobre *Matewan* [*Thinking in Pictures*] trata do lapso entre o mito americano e a realidade americana. Sei que você não é um diretor de Hollywood, mas não acha que em Hollywood as pessoas costumam fazer filmes que bajulam a plateia e a fazem sentir-se bem porque querem retorno para seus investimentos de 50 ou 100 milhões de dólares?

Sayles: Eu diria que sim. Com certeza ninguém imaginava, no início, que a indústria cinematográfica fosse qualquer outra coisa que não indústria. As histórias filmadas eram então sabidamente populares; equivaliam aos espetáculos teatrais, que também eram, por sua vez, cheios de ufanismo. Uma história conhecida era matéria-prima garantida de antemão. Mas devemos lembrar-nos de que as coisas tendem a aparecer no cinema em terceiro lugar: primeiro, os historiadores começam a trabalhar em algo e examinam os registros históricos. Em segundo lugar, seu trabalho estimula os romancistas; e finalmente os romancistas estimulam os cineastas. Mas agora, no final, tudo acaba na televisão. Vemos Ted Turner produzir todas essas histórias revisionistas sobre índios onde, às vezes, o homem branco é algo unidimensional, mas os índios pelo menos se tornam personagens tridimensionais.

Os historiadores começaram a fazer isto nos anos 40 e 50. Mas quando Thomas Berger escreveu *O pequeno grande homem*, em 1964, e o fenômeno da contracultura chegou às telas — foi quando pararam de fazer *A noviça rebelde* e começaram a fazer *Sem destino* —, esse revisionismo invadiu também os filmes históricos e vimos Dustin Hoffman como o Pequeno Grande Homem. Agora, chegou à televisão. O que se fez em *O pequeno grande homem* talvez tenha sido vago e unidimensional, mas foi uma das primeiras vezes em que esse tipo de idéia foi apresentado a uma plateia de cinema.

Acho que na verdade existe, após uma grande guerra, uma espécie de curva do tempo na qual o inimigo vai-se tornando cada vez mais humano. Passaram-se bem uns 15 anos desde o final da Segunda Guerra Mundial até a gente começar a ver no cinema japoneses que não eram meras caricaturas de óculos e dentuças, tipo “império do mal”. A mesma coisa aconteceu com o Vietnã: *Entre o céu e a terra*, de Oliver Stone, surgiu 15 ou 20 anos após a guerra, e, considerando que ele teve alguns problemas, as platéias talvez ainda não estivessem preparadas para esse filme. Mas pelo menos estavam prontas para admitir a possibilidade de um vietcongue como uma pessoa tridimensional.

Foner: Como as coisas aparecem primeiro nos romances, talvez valha a pena lembrar que você também é escritor, e já era escritor antes de se tornar cineasta, o que

eu suponho ser algo pouco comum entre cineastas. Embora minha ligação pessoal com a indústria cinematográfica seja, é claro, muito menos intensa do que a sua, tenho sido consultor de vários *docudramas* históricos, projetos documentários etc., e sempre digo aos cineastas com quem trabalho que uma palavra vale mil imagens. Com isto quero dizer que se põe muito mais informação num livro do que num filme. Não significa que o cinema não possa ensinar de um modo bastante eficiente, estou apenas perguntando se, como escritor, você se sente limitado ao fazer um filme. O cinema apresenta as coisas de modo dramático, visual e direto, mas o meio não condiciona também omissões e uma simplificação exagerada, já que não se pode mostrar num filme tudo quanto se pode pôr num livro de quinhentas páginas?



Sayles: É por isso que escolho formatos diferentes para projetos diferentes. Quando escrevi *Los Gusanos*, estava lidando com 120 anos de história cubana e americana através de uma única família. Como era um romance, podia ser complexo. Cada capítulo do livro era narrado segundo o ponto de vista de um personagem diferente. Num filme de duas horas, no entanto, é muito difícil para uma platéia aceitar ou acompanhar mais de três pontos de vista. Há o ponto de vista onisciente; depois, o ponto de vista do protagonista — é quem está dentro do armário esperando que a serra elétrica corte a porta; finalmente, há o ponto de vista do antagonista — aquele que está do outro lado da serra elétrica. Com esses três pontos de vista, pode-se fazer um bocado, mas, para uma platéia acostumada a estabelecer uma relação emotiva com o filme, é frustrante ter muitos pontos de vista — e este fato conspira contra a complexidade.

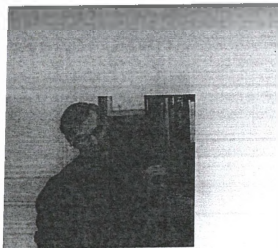
Uma das questões inevitáveis é: “Afinal, vou recriar todo esse mundo histórico, ou vou pegar um episódio que o substitua?” Ao fazer *Matewan*, preferi focalizar o Massacre de Matewan porque esse episódio me parecia resumir um período de 15 anos da história do trabalhismo americano. Para torná-la ainda mais representativa, incorporei coisas que não eram literalmente verdadeiras sobre o Massacre de Matewan — como por exemplo o percentual de mineiros negros — mas que eram verdadeiras sobre o tal período de 15 anos em geral. Preferi ser fiel ao quadro mais amplo, e portanto acrescentei alguns fatos relacionados, embora não rigorosamente verdadeiros, à história específica. Isto foi uma simplificação.

Foner: Sim, foi uma simplificação, mas *Matewan* tem mais de três pontos de vista, e esse é um dos seus pontos fortes.

Sayles: É uma história mais complexa do que em geral se vê nos filmes sobre greves, mas eu tenho consciência de que estou simplificando determinadas coisas.

Foner: Em *Matewan* e noutros filmes seus, se não me engano, você renuncia não só ao dinheiro de Hollywood, ao controle de Hollywood, mas também às técnicas hollywoodianas que você talvez chame de melodramáticas — quero dizer, o modo como em geral os filmes engancham as platéias. Em *Matewan*, não há sexo, não há nenhum “caso” entre Joe Kenehan e uma mulher da cidade...

Sayles: Nenhum gancho.



Foner: Mas você sabe que teria havido, se *Matewan* tivesse sido feito em Hollywood. É também, além disto, um filme razoavelmente lento e pobre como entretenimento no sentido hollywoodiano. Como isso se deu? Por que você pôde tomar tais decisões?

Sayles: A decisão de fazer um filme e a capacidade de realizá-lo deixam a gente numa corda bamba, razão pela qual os cineastas têm mais liberdade quando trabalham com um orçamento baixo. Não se carrega, então, a responsabilidade de ter que ganhar dinheiro para uma grande empresa, para as três pessoas dessa empresa que deram autorização para gastar 50 milhões de dólares do próprio bolso, sem falar nos outros 50 milhões que eles vão gastar com a publicidade do filme... Quando se faz um filme num país do tamanho dos Estados Unidos, com toda essa quantidade de gente que vai ao cinema, quando se gasta apenas 3,5 milhões de dólares, que é quanto *Matewan* custou, aí a gente sente que aqueles que investiram em seu filme têm uma chance bastante razoável de conseguir o dinheiro de volta — e isso é tudo que se pode realmente prometer a quem investe em cinema. Mas quando se deseja retorno para 50 milhões de dólares, é preciso que tanta gente vá ver o filme que se torna necessário alcançar aquela multidão que vai ao cinema em busca do mocinho, do bandido, só para ver o mocinho vencer. Se o seu filme não for desse tipo, essa gente vai ficar decepcionada, a propaganda boca a boca será ruim e você não terá toda a platéia de que necessita para cobrir o investimento.

Foner: Imagino que você tenha tido oportunidades de rodar filmes em estúdio e, no entanto, não rodou. Existe alguma circunstância na qual você possa vir a fazer um filme de grande orçamento em Hollywood?

Sayles: Na verdade, já rodei dois filmes para estúdios. Fiz *Baby, It's You* para a Paramount, que acabou mal: no final, consegui a versão que pretendia, mas fui ora chutado para fora da sala de montagem, ora reintroduzido lá dentro, esse tipo de coisa. E fiz, para a Orion, *Fora da jogada* sobre o escândalo conhecido como "Black Sox", de 1919. O interessante, aí, é que só consegui rodá-lo 11 anos depois de traçar o primeiro esboço do roteiro, baseado num livro de Eliot Asinof.

Uma das razões por que esse filme levou 11 anos — afora o fato de eu ser um cineasta inexperiente e tratar-se de um filme de época que ia custar uma certa quantia — é que eu queria contar essa história: "Oito homens de fora". Não "Um homem de fora" nem "Três solteirões e um bebê de fora" — versões diferentes, como diria o estúdio. Na história, oito atletas disputaram o campeonato, e eu não ia poder ter, no final, a cena com a imagem congelada em alguém dizendo "Nós somos o número um!". Os oito sujeitos não ganharam o campeonato — ao contrário de *The Natural* que não era livro sobre fato histórico, mas de ficção. No livro, você sabe, Bernard Malamud faz o sujeito ganhar, no final. Já no filme, ele não só consegue um *home run* como acerta a bola de *baseball* contra refletores luminosos que provavelmente sequer existiam naquele tempo, e também há um tremendo foguetório. Acho que o cineasta declarou que pretendia estar mais afinado com os anos 80. Ou talvez quisesse dizer "quero ganhar mais dinheiro, e é isto o que estamos fazendo".

Não creio que Bernard Malamud tenha ficado contente com esse novo final. Você sabe, dizem que Elmore Leonard telefonou a ele perguntando: "Como você se sentiu depois que *Um homem fora de série* (*The Natural*) ficou pronto?" E Malamud respondeu: "Fiquei em casa durante uma semana." Elmore Leonard então disse: "Bem, quanto a mim, acabei de assistir ao filme que extraíram do meu último livro e pretendo deixar o país por um ano!" Logo, não é preciso ser historiador para sentir que o registro histórico é distorcido.

Mas *Fora da jogada* foi interessante porque tudo que eu tive de pagar, por assim dizer — para obter a concessão e conseguir o orçamento do filme —, foi no elenco. O estúdio que o acabou produzindo havia recusado o roteiro três vezes e ainda não estava confiante na história. Mas naquele exato momento havia um lote de jovens atores em disponibilidade. Ora, como colocar dois ou três jovens atores em um mesmo filme? É preciso que seja um filme de guerra ou de esporte. E o estúdio disse: "Bem, quem você gostaria de escalar para esses papéis?" E nós fizemos listas paralelas. Eu disse: "Aqui estão todos os que eu gostaria de ter no elenco do filme. Agora escrevam vocês a lista dos que gostariam de ter." E do monte de nomes que surgiram nas duas listas nós conseguimos três ou quatro para os papéis principais. Assim, eu fiquei satisfeito e eles também ficaram, e eu não precisei sacrificar a história, não precisei incendiar a cidade para salvá-la.

O que em geral acontece quando alguém se apaixona por uma narrativa histórica de qualquer tipo é uma luta, a gente começa a desistir de alguns pedaços ali dentro do estúdio. Para início de conversa, a abordagem talvez não seja exata, mas a gente se acha dono da história e se ressentido quando precisa fazer acomodações para torná-la mais dramática e conseguir financiamento. A única mentira de um filme pode ser o elenco: tudo o mais está historicamente fiel, mas a pessoa que você é obrigado a escalar simplesmente não possui o dom de fazer justiça histórica ao papel. Li o ensaio, muito psicológico, de William Manchester sobre *Nas garras do leão*, e ele chega à mesma conclusão. Os fatos estavam exatos, mas não o homem certo no lugar certo.

Foner: Vamos entrar mais na mecânica do filme histórico: que tipo de coisas você fez em *Fora da jogada* para recriar a época?

Sayles: A gente faz o que acha que vai impressionar os outros. Por exemplo, peguei as regras do *baseball* da época e os registros históricos. Sabíamos o que havia acontecido em cada jogada de cada jogo porque eles guardam esse tipo de estatística. Se alguém acertou uma bola rasteira no *shortstop* no terceiro *inning* do quarto *game*, foi mostrado assim na tela. Apesar de tudo, tivemos uma série de discussões em torno do número de jogos. Durante três anos, de 1919 a 1921, o campeonato da principal liga de *baseball* consistia em uma série de nove jogos, em vez de sete, com o objetivo de ganhar mais dinheiro. Como o filme estava ficando longo demais, o estúdio disse: "Não podemos ficar com um campeonato de sete jogos apenas?" Respondi que não. Argumentei que era um aspecto interessante, que funcionaria bem dentro do enredo.

Foner: O retrato de Charles Comiskey, o dono do White Sox, é fiel, em *Fora da jogada*? Ou, se você entende o que quero dizer, ele é visto como os jogadores o viam? Sou levado a pensar que Comiskey foi um tremendo egoísta.





Sayles: Na verdade, eu costumo tornar esse tipo de sujeito um pouco mais atraente do que é na realidade, até para que as pessoas acreditem nele. Comiskey fez tudo aquilo que está no filme, e pior ainda. Aliás, a propósito de *Matewan*, fui criticado por causa dos dois personagens que eram agentes de Baldwin-Felts...

Foner: Acho que você os tornou muito mais atraentes do que talvez eles merecessem.

Sayles: Eu tentei. Isto é, esses sujeitos eram do tipo que costumava parar vagões de leite da Cruz Vermelha, colocar querosene nos latões de leite e mandar o trem adiante, de maneira que as crianças acabavam bebendo querosene. Não foi fácil humanizar esses caras.

Foner: Esta talvez pareça uma questão importante: mas você e outros cineastas se importam com o que os historiadores acham de seus filmes, ou simplesmente não se preocupam?

Sayles: Acho que, de modo geral, preocupamo-nos muito pouco. Prefiro pensar assim: permita-me comparar com o que aconteceu nos anos 60 com o chamado Novo Jornalismo. Tom Wolfe foi um dos primeiros a praticá-lo, na revista *Esquire*; Gay Talese foi outro. A noção que eles tinham é a de que, se você for fiel ao espírito da História, não precisará mostrar todos os fatos rigorosamente exatos. O trabalho deles levou a muita coisa que eu chamo de escrita criativa. Quando é ruim, é claro, a gente lê e diz: "Espere aí, isto não tem nada a ver com aquele sujeito, essa porcaria está aí só para o autor fazer uma jogada." Veja os livros de Albert Goldman: de repente, a gente lê e se dá conta: "Espere aí, ele não estava lá. Como ele sabe que essa conversa aconteceu?" Embora invente, ele sente que está sendo fiel ao espírito da coisa. Acho que a maioria dos cineastas se sente do mesmo modo, em relação à História.

Foner: É uma "jogada".

Sayles: A História é um celeiro para ser pilhado. Dependendo de quem você é e de qual é a sua agenda, ela pode ser útil ou não. Você lê seis livros sobre a história que vai filmar. Acha parte do que leu útil e descarta o resto: personagens, idéias, países...

Foner: Você está certíssimo, mas por que não apresentar simplesmente uma ficção histórica? Por que Spike Lee fez um filme chamado *Malcolm X*? Por que não criou um líder negro fictício e chamou-o de Joe Qualquer Coisa? Já um filme como *A legião invencível* não pretende ser a apresentação exata de um determinado acontecimento histórico — é um filme genérico, sobre o que aconteceu no Oeste americano. Mas dar a um filme o título *Malcolm X*, nome de um indivíduo real, é pretender uma espécie de verdade. A mesma coisa é chamar um filme de *Matewan*, pois realmente houve um Massacre de Matewan. Por que não criar simplesmente uma cidade fictícia e personagens inteiramente fictícios?

Sayles: Há uma certa força que emana da História. Já ouvi produtores dizerem inúmeras vezes que a única maneira de um filme funcionar é colocar no anúncio:

“Baseado em uma história verdadeira.” As platéias gostam do fato de que aquilo aconteceu de verdade. Aconteceu ou não aconteceu, mas elas pensam que aconteceu, ou sabem que aconteceu. Isto dá à história uma certa legitimidade na mente da platéia e, às vezes, na mente do cineasta, ao passo que, quando a gente inventa tudo, não é a mesma coisa. O roteirista William Goldman disse certa vez que o importante não é o que é verdadeiro, mas aquilo que a platéia aceita como verdadeiro. Barbara Kopple, que dirigiu *Harlan County USA* e *American Dream*, fez também um maravilhoso documentário sobre Mike Tyson para a televisão. Se a gente pegar esse documentário e transformar em ficção, palavra por palavra, ninguém vai acreditar. Ninguém vai acreditar em Mike Tyson; ninguém acreditará em Don King; ninguém acreditará que o mentor de Tyson é campeão mundial de *handball*, *gay* e também o maior curador de filmes de luta que já existiu. Nem *eu mesmo* vou acreditar, pois é inverossímil e não faz sentido. Mas quando você diz que é um documentário, as pessoas acreditam e acham impressionante!



Foner: Quando *Tempo de glória* ia estrear, os produtores me telefonaram chamando para uma sessão; eu fui, e então me pediram para escrever uma declaração sobre o filme. Escrevi dizendo que o filme revelava uma faceta pouco conhecida do passado americano, etcétera e tal... Chamaram-me de novo e disseram: “Bem, esse seu parecer não será de grande utilidade para nós.” “Mas do que vocês gostariam?”, perguntei. “De uma declaração que diga que o filme é fiel, do ponto de vista de um historiador.” Eu disse que não podia fazer isso porque o *meu* conceito de fidelidade não era exatamente o *deles*. Achei o filme fiel, de um modo geral, mas havia muitas inexatidões históricas nele. Não quis criticar forçosamente todas, mas eu não podia dar ao filme o meu “Selo de Aprovação”.

Sayles: E eles acharam outra pessoa.

Foner: Acharam outra pessoa. Parece que “Isto é verdade” possui um apelo realmente enorme. Você já se sentiu tentado a fazer um documentário só para escapar a essa pergunta? Caso queira escapar...

Sayles: No momento em que alguém se senta na sala de montagem, mesmo para um documentário, escolhas são feitas. Algumas seqüências são mantidas; outras, não. Tenho visto alguns documentários extremamente facciosos, alguns bem-feitos, outros não; logo, tornar um filme um documentário não resolve realmente o problema, além do que os documentários dão muito mais trabalho. Barbara Kopple levou sete anos para fazer *American Dream*. Acho que Fred[erick] Wiseman é quem chega mais perto da fidelidade — ele aciona o motor da câmera e fica registrando o que as pessoas fazem — mas até ele descarta, na montagem, boa parte das seqüências que filmou.

Também existe um princípio da física — o Princípio da Incerteza, de Heisenberg — segundo o qual a nossa simples presença faz mudar a realidade. Alguns cineastas adoram isso e não hesitam em induzir os outros: “Escute, por que não faz assim, por que não faz assado? Pode repetir aquilo que fez ou disse ontem?” Outros realmente odeiam isso. Wiseman, se não me engano, fica por lá durante um tempo sem apertar o botão da câmera, de modo que os outros vão se acostumando com



ele. Deve pensar: “Como não são atores muito bons, vou ficando por aqui. Vão acabar cansando-se de mim, mais cedo ou mais tarde vão começar a representar a si próprios.” É mais ou menos o que acontece na maioria dos filmes dele.

Foner: Você já usou consultores de história em seus filmes? Quando nós historiadores vamos ao cinema, quase sempre nos queixamos: “Oh, diabos, se esse cara tivesse falado comigo antes ou me mostrado o roteiro, eu teria apontado vários erros.” Sei que quando fez *Gandhi*, Richard Attenborough enviou o roteiro para Ainslie Embree, que costumava dar aulas de História da Índia na Universidade Columbia. Havia um monte de errinhos históricos que não teriam importância dramática — do tipo: a época exata em que Gandhi viveu na África do Sul, se este mesmo com aquele sujeito, coisinhas do gênero. Embree anotou tudo e devolveu a Attenborough — e, é claro, nenhum erro foi corrigido. Nem mesmo as datas. Ora, corrigir alguns erros talvez tivesse alterado o filme, mas outros não teriam mudado absolutamente nada no filme. Attenborough não se importou com o que a História...

Sayles: Ou a História se intrometia na narrativa dele.

Foner: Ou isso. Sim, você lê livros sobre História e destila a essência deles, mas isso não basta para que se torne um historiador profissional. Você sente às vezes desejo ou necessidade de conversar com um historiador, ou os historiadores simplesmente se intrometem na narrativa?

Sayles: Eu, provavelmente, uso os historiadores do mesmo modo como a maioria dos diretores: costumo usar pessoas versadas em detalhes históricos, especificamente nos detalhes, não no quadro geral.

Foner: Gente que saiba o tipo de uniforme que um determinado sujeito usava na Guerra de Secessão?

Sayles: Isso mesmo. Convocamos pessoas que entendam de trens e perguntamos: “têm fotos de um vagão-dormitório de 1920?” Ou ligamos para a companhia telefônica e perguntamos: “Havia telefones públicos em 1920? A gente ligava para a telefonista ou discava direto?” Eu ainda não era nascido, mas é incrível como há gente que sabe esse tipo de coisas.

Foner: Mas não é gente fácil de encontrar.

Sayles: Encontram-se ali mesmo, no próprio departamento de arte, pessoas que conhecem fontes, porque trabalharam antes em filmes históricos onde esses problemas surgiram. Também existem pesquisadores que trabalham em cinema exclusivamente como verificadores de fatos históricos.

Foner: Sei disso. Estão sempre me telefonando e pedindo esse tipo de informações. Quando se trata de uma ou duas perguntas, eu respondo. Mas depois de meia hora...

Sayles: Eles acham que você é a biblioteca pública.

Foner: E dizem que não têm verba para isso.

Sayles: Em *Matewan*, tínhamos um vigia. Ele nos contou que era provável que os mineiros daquela época ainda estivessem usando barracas, porque as barracas eram sobras militares da guerra hispano-americana. Na época, os soldados não precisavam se preocupar com balões nem ataques de aviões, e por isso as barracas podiam ser brancas. O vigia só usava as roupas certas, sabia bater estacas e tudo o mais. Também usamos mineiros que haviam trabalhado em minas com o mesmo tipo de equipamento usado em 1920.

Foner: Mas você não consultou um historiador trabalhista, ou alguém que tenha escrito sobre a história dos sindicatos de mineiros?

Sayles: Eu teria lido os livros deles, mas não necessariamente os contrataria para aquele enredo específico. Acho que parte do medo e da resistência em contratar historiadores é a mesma que encontro quando reescrevo filmes dos outros. Sei farejar um filme cujo enredo é de autoria do próprio roteirista. Às vezes, é a história do divórcio dele. Às vezes, é algo mais interessante, mas há coisas no enredo que não funcionam dramaticamente, e o autor está montado nelas porque tudo aconteceu consigo próprio. Não dá um bom enredo, e a gente é obrigada a dizer ao sujeito: "Como não se trata de fazer um documentário sobre a sua pessoa, além do fato de que ninguém o conhece, temos que mudar o enredo."

Quando estava trabalhando num filme sobre a Apolo 13, os produtores foram ficando tecnicamente muito exigentes. Conversei então com astronautas e meu trabalho foi traduzir o que eles diziam para uma linguagem que nós, não-cientistas, entendêssemos. Precisei encontrar um meio de entrar nas informações técnicas sem as simplificar a ponto de não serem mais verdadeiras. Mas precisei simplificá-las o bastante para que o público leigo pudesse entendê-las. O problema é que não se pode mostrar a chefia da NASA explicando: "O foguete não fica apontado para a Lua, ele aponta para onde a Lua vai estar." A gente então descobre como fazer isto: cria personagens comentaristas, que não existiram de verdade. A gente combina personagens. No roteiro de *Apolo 13*, houve um bocado de desvios para melhorar o enredo, ao qual, aliás, os astronautas em princípio opuseram resistência. Depois, começaram a apresentar idéias. O curioso, nas idéias deles, é que às vezes eram melodramáticas demais, mas, no todo, ajudaram a resolver o propósito do enredo sem serem infelizes ao espírito das pessoas, pois os nossos astronautas conheceram de fato aquela gente.

Em outros filmes, trabalhei muito com a Sociedade Histórica de Chicago. Uma vantagem de Chicago é que, por assim dizer, a sociologia nasceu lá, e lá existem registros estatísticos sobre gente pobre mais antigos do que os de qualquer outra parte do país. Eu roteirizei dois ou três filmes de *gangsters* e eles em Chicago ajudaram muito nos detalhes. Mas isso é só quanto à "letra da lei". A verdadeira medida da capacidade e das intenções do cineasta está em preservar o espírito daquilo que realmente aconteceu, embora a obra possa acabar sendo muito alterada pelo estúdio e, mais tarde, pela platéia de teste. Quando a platéia de teste não gosta do modo





como a Guerra de Secessão é apresentada, o estúdio decide lançar, por exemplo, uma cópia diferente no Alabama.

Foner: Acha que nós, historiadores, deveríamos nos preocupar mais quando vemos a "verdade" um pouco alterada para fins dramáticos? Devemos nos preocupar com isso, como historiadores? Quero dizer, afinal muito mais gente aprende história vendo *Malcolm X* do que lendo uma obra acadêmica sobre o próprio. E JFK... Deus sabe quanta gente hoje pensa que Jim Garrison desvendou o assassinato todo. Ou *Tempo de glória*, que é um filme muito bom em vários sentidos, mas ainda assim comete alguns erros históricos graves — como a noção de que aquele destacamento era formado em grande parte de ex-escravos. Na verdade, eram todos homens livres do Norte. Pode ser bom, dramaticamente, mostrar um sujeito tirando a camisa e mostrando a marca do chicote, mas eles não eram ex-escravos.

Sayles: Havia outros destacamentos com ex-escravos, mas aquele, em especial...

Foner: Aquele era um destacamento específico, formado de negros livres do Norte, com um comandante específico, Robert Gould Shaw.

Sayles: Mas eu acho que foi uma escolha interessante, porque me lembrou os sujeitos que foram para a Guerra Civil espanhola a fim de lutar nas Brigadas Internacionais. Eles não precisavam; eram homens livres. Mas arriscaram os traseiros por outros — e que risco!

Foner: Sem dúvida. Era um enredo dramático, mas talvez o cineasta não o tenha achado dramático o suficiente.

Sayles: Insisto: ele provavelmente achou que, para introduzir o enredo maior na história específica, precisava criar coisas.

Foner: E nós? Protestamos? Devemos mandar cartas aos produtores dizendo: "Olhem, vocês estão distorcendo a história ao mostrarem isso assim, assado..."

Sayles: Acho errado escrever carta ao produtor. A carta deve ir para o *New York Times*. A carta deve ir para... Eu assisti a um belo documentário sobre o movimento de direitos civis, chamado *Freedom On My Mind*, que em parte foi feito por causa de *Mississippi em chamas*. O pessoal que fez esse documentário quis consertar a História. Se a gente é mais versada sobre o enredo, é nossa responsabilidade dar a público o que sabemos.

Foner: A indústria cinematográfica, como um todo, sente alguma responsabilidade em ser fiel à História?

Sayles: Acho que usar a palavra *responsabilidade* na mesma frase de *indústria cinematográfica*... simplesmente não combina. Uma não está entre as prioridades da outra. Sabe uma das coisas que vêm acontecendo com a indústria cinematográfica, recentemente? O modo como os políticos se promovem vem afetando até o modo

como os filmes são feitos, não só o modo como eles são vendidos. Sempre houve casos famosos de finais mudados porque não agradaram às platéias de teste, mas agora, cada vez mais, as pessoas estão dizendo: "Para que esperar até o filme ser rodado? Por que não fazer o teste de mercado enquanto o roteiro está sendo escrito ou enquanto se planeja o filme, tal como nas campanhas políticas?"

Foner: Ou seja: vamos fazer uma pesquisa para descobrir o que os espectadores querem e, em seguida, o filme para eles verem.

Sayles: Exatamente. Você se lembra do que um dos assessores de imprensa de Reagan costumava dizer? "Não nos digam como montar a notícia e nós não lhes diremos como reportá-la." Essa gente sempre falou em "cenários" no sentido de "roteiros": "este é o cenário..." E um dos problemas de Bill Clinton é estar sempre mudando de cenário...

Foner: Ou talvez não possuir o cenário certo.

Sayles: Ele começa um, mas na hora em que deveria dizer "vou fincar posição aqui", dá para trás. Franklin Roosevelt tinha vários cenários e achava que, se esse funcionaria, aquele não funcionaria. Não nos meteu na Guerra Civil espanhola porque achou que não ia funcionar, que ia perder o eleitorado católico e que isso seria ainda pior. Mas ele teve o cenário certo para nos meter na Segunda Guerra Mundial, que incluía alguns trunfos pesados. Uma vez tomada a decisão, Roosevelt ficava com ela. Às vezes perdia, às vezes ganhava. Mas ganhou mais vezes do que perdeu.

Foner: O que você está dizendo é que, do modo como anda a indústria cinematográfica, não ouviremos falar em nenhuma preocupação com a exatidão histórica.

Sayles: Não, porque aparecer com o cenário que vende é a mesma coisa que ficar dentro do escritório. Essa é a diferença entre um líder e um político.

Foner: E o jogo anda altíssimo hoje em dia. Perdem-se 100 milhões de dólares, não cinco.

Sayles: Eu, pessoalmente, acho que o jogo sempre foi alto para essa gente: "Não façam um filme desse tipo. Não dá dinheiro." Se exatidão histórica fosse o que as pessoas querem ver, os historiadores seriam vice-presidentes dos estúdios. Cada estúdio teria dois ou três historiadores.

Foner: Felizmente, ou infelizmente, isso não tende a acontecer.

Sayles: Você perguntou antes sobre a diferença entre ficção e cinema. A única coisa que acho que não consigo fazer no cinema, mas consigo fazer em ficção, é: num filme, eu posso fazer tudo, sem passar antes pela cabeça. Quando se está num cinema, vive-se o filme visceralmente. Ele vai direto ao nosso estômago. Se o enredo for verdadeiro, se o filme informar que "Esta é uma história real" — isso, então, acrescenta um bocadinho de peso.





Foner: Mas nos seus filmes você mantém tudo sob maior controle do que a maioria dos diretores. Você não faz concessões baratas. Não cede a emoções gratuitas.

Sayles: Eu gosto de puxar e empurrar o espectador. Puxar e empurrar. *Matewan* tem aquela cena realmente horripilante em que se vê a garganta do rapaz sendo cortada. Ora, se o filme quisesse só puxar uma reação da platéia — o que todos gostariam —, a abordagem seria tipo *Fibra de valente*: vamos matar todos esses rapazes porque sabemos que a platéia vai gostar se assim o fizermos. O filme de Clint Eastwood *Os imperdoáveis* — é só um exemplo — baseia-se no fato de que a platéia sabe que o protagonista pode ter qualquer nome, mas é, na realidade, Clint Eastwood. Quando ele cai do cavalo, é engraçado porque é Clint Eastwood caindo do cavalo. O suporte do filme, o que todo mundo sabe, é a certeza de que, no final, Clint Eastwood vai mandar brasa, o que compõe um enredo de vingança razoavelmente simplista. Eu acho que muitos filmes como esse ajudaram a preparar as pessoas para a Guerra do Golfo Pérsico — isso e mais uma certa propaganda antiárabe, especialmente porque a comunidade árabe-americana não era grande o suficiente para criar caso.

Foner: Ela se queixou um pouco de *Aladin*, mas...

Sayles: Essa foi uma queixa suave, suavíssima. Eu me refiro a personagens como os de “Missão: Impossível” — árabes viscosos, ricos, malvados. Mas, voltando à cena de *Matewan* em que a garganta do rapaz é cortada e o espectador se vê um pouco empurrado, eis uma das coisas que o personagem Joe Kenehan fazia, ao vociferar contra mais violência. Ele dizia: “Bem, em primeiro lugar, como tática pura, é má idéia, porque vamos acabar sendo cremados — talvez não amanhã, mas, no final, acabaremos cremados. Também moralmente: nesta greve não se trata de matar gente, trata-se de conseguir o que queremos. Trata-se de não mais viver em um mundo onde é preciso cobrar olho por olho.” Ele empurra os Hatfields e os McCoys, ao passo que muitos filmes usam a luta para sua própria catarse, e isso é freqüentemente o que o cineasta procura: excitar tanto o espectador que, ao sair do cinema, ele está louco para ir se alistar. Bertolt Brecht falava disto. Dizia que queria o povo saindo do teatro e se unindo à revolução. Por mais alienação que ele visse na maioria das coisas, esta é uma coisa que ele queria, que as pessoas se envolvessem visceralmente.

Veja qualquer filme sobre a Segunda Guerra Mundial feito entre 1940 e 1948, ou 1949. A indústria cinematográfica trabalhava ligadíssima ao governo, a tal ponto que, quando John Huston fez um documentário mostrando com exatidão o que era a luta, não pôde lançar o filme porque as pessoas o acharam cru demais. Está aí uma consequência de usar o cinema como um elemento que mantenha as pessoas mentalmente em uma guerra.

Cada cineasta, assim como cada historiador, possui uma tese. A diferença é que os historiadores se lêem uns aos outros e, por causa do mundo acadêmico em que vivem, há mais verificação dos fatos. Há mais discussões do tipo: “Certo, essa é a sua tese, mas onde está a sua documentação? onde conseguiu isso? o que ignorou? o que enfatizou demais? o que enfatizou de menos?”

Foner: Bem, nós somos treinados para isso, e a maioria dos professores de História também. Mas a maioria dos espectadores de cinema não entra num cinema pensando... Eles acham que *JFK* é verdadeiro; acham que *Matewan* é verdadeiro. Basicamente, acham que o que vêem é verdadeiro.

Sayles: Enquanto o filme está rolando... E eu acho este um ponto importante: os filmes existem durante duas horas. A gente os faz esperando que tenham algum eco, mas tudo que se pode fazer para que o espectador compre o ingresso é ser fiel ao mundo que se cria durante essas duas horas. Se for um mundo onde as pessoas têm poderes sobre-humanos, onde saltam mais alto e correm mais depressa — se a gente fixar isso logo no início e se mantiver fiel ao faz-de-conta —, então haverá espectadores. Mas quando a gente cria um mundo onde só existem seis tiros num cartucho de seis balas, e alguém dispara sete balas sem precisar recarregar a arma, aí o espectador se irrita. Em *JFK*, uma das coisas que Oliver Stone fez foi alvejar-nos com tantas imagens e tão depressa — algumas conhecidas, outras contendo informação nova —, num tal manancial de estilos documentários, que ele conseguiu fazer passar material bastante especulativo. Stone deve ter pensado, às vezes: “Eu não preciso absolutamente acreditar nisto, mas dá um grande enredo, e quem sabe se não é verdade?”

Foner: Eu achei esse filme um exemplo brilhante de manipulação no mais alto grau.

Sayles: Claro.

Foner: E o modo... Você tem razão, Stone criou novas cenas que se pareciam exatamente com as cenas documentais originais, e não dava para perceber realmente onde terminavam as cenas documentais “reais” e onde começavam as cenas documentais “novas”.

Sayles: A menos que entrasse nesse filme com um forte senso histórico, tendo pesquisado um bocado e conhecendo muito bem a era Kennedy, você era no mínimo arrastado para dentro do mundo do filme durante três horas e acreditava nele. Acreditava que Kevin Costner era Jim Garrison, apesar de a escolha não ser boa. Não sei se você viu alguma vez Jim Garrison em pessoa: ele parecia ter mais de dois metros de altura.

Foner: Existe algum filme que você gostaria de citar por achar especialmente bem-sucedido no tratamento dado à História? Acho que devemos estreitar nossa definição de História. De um modo ou de outro, a maioria dos filmes possui um contexto histórico — exceto *Jornada nas estrelas* e outros filmes futurísticos —, mas alguns insistem em ser mais fiéis à História do que outros.

Sayles: Acho que os filmes históricos mais bem-sucedidos costumam ser os de enredo menor por causa dessa questão da complexidade de que falávamos. Um enredo maior acaba exigindo uma tremenda produção, com coisa demais para nos prender emocionalmente ao enredo, ou, ao contrário, fica tão simplificado que não parece verdadeiro. Às vezes, toma-se um enredo histórico sobre, por exemplo, os Rosenberg — um pedaço pequeno, pequeníssimo da História —, mas eu vejo cada





vez mais desperdícios. Como aquele filme sobre a lista negra, *Culpado por suspeita*. Parecia uma boa idéia, mas o pessoal não se sentiu bastante à vontade em relação à época para saber realmente lidar com o enredo, e o filme tornou-se mais um produto hollywoodiano.

Foner: E *Testa-de-ferro* por acaso?

Sayles: *Testa-de-ferro* por acaso foi um filme interessante pelo fato de transformar em ficção um caso verdadeiro, por isso pôde mostrar as coisas de ambos os lados. Captou um aspecto pequeno da caça às bruxas, a saber, que uns simpatizantes se tornavam testas-de-ferro e conseguiam não sujar as mãos a fim de não pararem, eles próprios, nas listas negras. Havia ali uma curiosa ambigüidade moral — a de quem na realidade não lutou contra a caça às bruxas mas tirou partido dela, que foi o que muitos amigos dos perseguidos fizeram.

Ora, acontece que eu vejo o mundo de um modo bastante complexo — vejo complexidade em toda parte — e esse não é o rumo que o cinema tomou nos anos 80. Veja os grandes astros dos anos 80, como Arnold Schwarzenegger e Sylvester Stallone. Eles interpretavam personagens de Ur — sabe, personagens míticos. Aquela coisa simplista, e até acentuada, de mocinhos contra bandidos — *O exterminador do futuro* —, em contraposição à ambigüidade moral dos anos 60 e 70. Nos anos 80, eu realmente remei contra a maré, e foi uma opção consciente. Mas voltamos à idéia de cinema como diálogo: uma das coisas que considero úteis em realizar filmes pequenos é que o cinema dá voz àqueles que não estão sendo ouvidos e não são vistos na tela grande. Vamos tentar levá-los até lá, ainda que em produções fora de Hollywood. Os historiadores não sentem isso, também? Não tentam ampliar a discussão?

Foner: A maioria de nós quer ser relevante. Queremos sentir que a história que estamos escrevendo tem um certo impacto sobre o modo como as pessoas pensam sobre os Estados Unidos. Escrevo um bocado sobre a história dos negros, sobre a Guerra de Secessão, a Reconstrução, a história do radicalismo americano. Por que escolho esses temas e não outros? Porque acho que são relevantes e têm relação com o modo como fui educado. Mas há muitas pressões, hoje em dia, vindas de várias direções: há quem ache que tem sido deixado à margem da História e deseje uma versão nova, que no entanto pode não ser fiel a ela. Há até quem ache que a História tem ido longe demais na outra direção: acha que ela é crítica demais, agora, e exige uma História com mais ufanismo. Lynn Cheney, ex-chefe do setor que financia as humanidades nos Estados Unidos (o National Endowment for the Humanities), queixou-se recentemente de que os historiadores são negativos demais, que somos deprimentes demais. Por que não escrevemos sobre a grandeza dos Estados Unidos em vez de nos determos sobre todos esses...

Sayles: Como nos anos 50 de que eu estava falando...

Foner: Muita gente quer voltar para lá. Como você sabe, a apresentação oficial da História é hoje um tremendo campo de batalha, quando se trata de uma exposição do Museu Smithsonian sobre a bomba atômica, sobre a qual você deve ter lido, ou...

Sayles: ...Colombo.

Foner: Exato. Como apresentar Colombo? Eu diria que há mais pressão oficial sobre os historiadores, hoje, do que nunca. Mais do que nunca, há mais vigilância sobre o que os historiadores estão fazendo a partir de ângulos políticos, sociais etc. Logo, os cineastas não estão sozinhos quando o que fazem é cuidadosamente patrulhado. Isto é algo novo para muitos de nós, o que, aliás, eu acho bom. Seria pior se alguém achasse que devemos ser simplesmente ignorados.

Sayles: Escreva isso num livro e publique.

Foner: Sabe, a coisa mais difícil de ser percebida pelos que não pensam em termos de História é que pode existir mais de uma versão exata da História. Em outras palavras, pode haver mais de uma visão “correta” de um fenômeno, com as restantes visões incorretas. Há frequentemente muitas interpretações legítimas de um mesmo fato histórico, ou do mesmo processo histórico, portanto nenhum de nós pode alegar que está escrevendo a História como fatos objetivos, como a única maneira como ela poderia ser legitimamente apresentada. Espero que concordemos todos com o que você disse há pouco, que temos teses, que todos temos pontos de vista. A minha História é um ponto de vista. Mas, por outro lado, há limites. Se o meu ponto de vista estiver inteiramente divorciado das provas, outros historiadores saberão que a minha visão não é plausível e denunciarão isto porque as provas existem, e os parâmetros também.

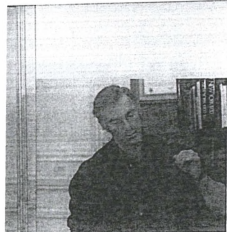
Sayles: Tais como “o Holocausto não aconteceu”.

Foner: Exato. Existem padrões de provas e de apresentação da História, existem limites externos — mas dentro desses limites há várias maneiras possíveis de encerrar as coisas, todas elas, possivelmente, plausíveis.

Sayles: Uma das maiores dificuldades quando se roda um filme histórico está em só apresentar isto: a noção de que pode existir mais de uma versão razoável dos acontecimentos. Este é um dos motivos por que meu livro *Los Gusanos* é narrado a partir de cerca de 26 diferentes pontos de vista. Ao pesquisar, em Miami, eu disse à comunidade cubana: “Vocês vão encontrar o seu melhor amigo em um capítulo e o seu pior inimigo no capítulo seguinte, mas ambos podem ter razão.” A gente tomar em nível pessoal o que aconteceu historicamente é semelhante ao lance inicial de uma partida de sinuca: um sujeito cai na caçapa, e isso é a pior coisa que lhe acontece na vida, ao passo que para outro sujeito é o melhor que lhe pode acontecer. E ambos estão certos, segundo seus respectivos pontos de vista. Se um deles fosse escrever a história do acontecimento original, seria difícil reconhecer a tacada que originou tudo — a Revolução Cubana. Entender isto é muito difícil para a maioria dos americanos, que foi educada pela indústria cultural a desejar uma resposta em meia hora, uma hora, duas horas, dependendo de se é na televisão ou no cinema. E querem a resposta sem a menor ambigüidade.

Outra coisa difícil de se fazer num filme — e um pouco menos impossível de se fazer num livro — é lembrar-se de que a mentalidade das pessoas é diferente





em épocas diferentes. Por exemplo, ser socialista nos Estados Unidos em 1920 era muito diferente de sê-lo em 1970 ou 1990. Ser religioso em Roma em 1722 era diferente de ser religioso hoje na profaníssima Nova York. Quando se vê um filme histórico que não convence, em geral é porque o contexto de idéias está incorreto. Às vezes você se insere nele, quando se trata de um *Butch Cassidy*. A sensibilidade desse filme era, de propósito, muito anos 70. Os cineastas convenceram porque o filme era divertido e a gente aceitava aqueles caras como... Bem, eles não eram muito diferentes dos caras de *Sem destino*. Uma dupla de revolucionários temerários por acaso fora da lei. Mas a verdade é que existiram figuras históricas chamadas Butch Cassidy e Sundance Kid e que coisas de verdade aconteceram com eles.

Ao fazer um filme histórico, eu gasto os primeiros 20 minutos, mais ou menos, tentando o mais sutilmente possível fazer a platéia penetrar na mente das pessoas que viveram aquela época. Talvez não houvesse então liberdade sexual. Ou, se havia, era limitada a um grupo pequeno. Existem determinados dados relativos àquilo em que as pessoas acreditam. Quando James Earl Jones entrou para o elenco de *Matewan*, a primeira coisa que comentamos, e foi ele quem levantou o assunto, é que seu personagem não podia ser um negro revisionista. "Estamos em 1920 e ele é um negro do Alabama atrás das linhas inimigas. Se revidar ao falar, ele sabe o que pode acontecer logo em seguida: ter uma corda em volta do pescoço." Assim, o grande e poderoso James Earl Jones travou a própria voz e a própria linguagem corporal e tentamos induzir o espectador ao contexto de onde aqueles negros haviam surgido. Naquela época, não havia nada de pôr alguém "contra a parede". Era só "sim, senhor" e "não, senhor".

Foner: Esse foi outro problema com *Tempo de glória*. Em *Tempo de glória*, os soldados falavam grosso como se estivessem nas ruas do Harlem em 1990, com gíria e tudo.

Sayles: Mas só quando estavam perto de brancos.

Foner: Não, até mesmo entre si. Mas ninguém dizia "ei, irmão, me dá cinquinho" durante a Guerra Civil. *Tempo de glória* não tinha senso da linguagem, da mentalidade da época ou do modo como as pessoas se relacionavam entre si. A vida era muito diferente então.

Sayles: Mas quem sabe exatamente a gíria que existia? O inglês falado pelos negros naquela época foi transcrito quase sempre por brancos que satirizavam esse tipo de fala. Sabe, uma coisa que eu faço com frequência — por exemplo, quando escrevi *Fora da jogada* — é ler escritores da época em questão, especialmente os que sabidamente tinham bom ouvido para diálogos — Ring Lardner, James T. Farrell, Nelson Algren. Também mostrei para os meus atores filmes de James Cagney, porque a velocidade da fala era influenciada pela gente das grandes cidades, como Jimmy Cagney costumava usar. Os atores de hoje, depois de passarem pela "revolução do Método", fazem pausas incrivelmente longas. Mostrei para minha equipe um filme intitulado *Dois contra uma cidade inteira*, no qual acontecem mil coisas diferentes em 80 minutos porque todos falam realmente depressa. Eu disse aos atores — exceto ao que interpretava Joe Jackson, que era da Geórgia — "o ritmo é este, comecem a cuspir". Esta frase dizia muito, na época: cuspir a fala.

É curioso o que se vê hoje no esporte. Há uma certa modéstia, especialmente entre jogadores brancos — acho que isto veio de John Wooden, que treinou todos os times campeões de basquete na UCLA —, ao passo que os jogadores negros ainda repisam frases tipo “eu sou o maior”, no estilo de Muhammad Ali. Em 1919, no entanto, os atletas brancos eram gente pobre e mandavam brasa. “Nós vamos trucidar esses caras amanhã. Não têm a mais puta chance.” Não diziam “puta” na época, mas era o mesmo tipo de arrogância que se vê hoje em dia entre os jogadores negros. É preciso estar ciente desse jargão quando se faz um filme histórico. Não havia nada de “Vou rezar para Nosso Senhor Jesus Cristo me ajudar amanhã quando eu entrar em ação”. Isto, que tem acontecido muito entre os atletas brancos dos anos 80 e 90, não havia nos anos 20 e 30.

Foner: Um outro ponto: uma das tendências atuais dos livros de História — e talvez leve anos para que ela chegue ao cinema — é um tremendo interesse na história das mulheres. Com algumas exceções, poucos filmes históricos se interessam realmente pelas mulheres. A maioria deles se passa em um mundo masculino. *Matewan* é essencialmente um mundo masculino. *Fora da jogada*, então, é um mundo totalmente masculino. Por que não se fazem filmes sobre a história das mulheres? Pela mesma razão por que as atrizes sérias se queixam sempre de que não há muitos papéis femininos bons?

Sayles: Bem, se a gente examinar os quinhentos filmes distribuídos nos Estados Unidos em 1996, descobrirá que cerca de 95% deles são dirigidos por homens. As áreas de decisão que financiam grandes produções também são compostas, em 90% a 95%, de homens. Portanto, isso acontece, em parte, por mero desinteresse pelos enredos femininos. Outra razão é que as platéias já entram no cinema com expectativas determinadas, previamente alimentadas pelos demais filmes que elas já viram. Até mesmo um *Reds*, que tentou inserir um enredo feminino no contexto maior de um filme histórico, não passava, na segunda metade, de um romance, apenas uma mulher esalfando-se na tundra em busca do namorado, nada de “Muito bem, vamos esquecer John Reed e ver o que Louise Bryant está fazendo”.

Há, na indústria cinematográfica, esse sentimento de que, quando se vê uma mulher na tela, ela deve estar envolvida num romance e que, para atrair mulheres para a plateia, é preciso haver uma compensação romântica para elas. Mas isto pode mudar, do mesmo modo como mudou o tratamento de negros e índios. Antes dos anos 50, havia coisas que se faziam e eram aceitas porque um grande número de espectadores não achava que essa gente, negros e índios, fosse inteiramente humana. Podia-se mitificá-los, estereotipá-los e apresentá-los como unidimensionais. Mas a mentalidade mudou — em parte graças ao cinema, em parte graças à vida, em parte graças à História e aos esforços de quem atuou no movimento em prol dos direitos civis —, e uma vez que tudo isso mudou, de repente não se pode mais apresentar pessoas do mesmo modo incorreto. Estou certo de que há coisas que aceitamos, no cinema de hoje, que daqui a vinte anos as pessoas vão dizer: “Não consigo acreditar que tenham feito um filme desses!”

Foner: Acho que não se pode jamais prever como uma plateia vai reagir a um filme. Particpei de uma conferência sobre isso, onde um homem contou que havia feito





um documentário sobre Caryl Chessman, o sujeito cuja execução, em 1960, despertou uma onda de protestos contra a pena de morte. O tal documentarista disse que seu filme era um libelo contra a pena capital. Mas muita gente que viu o filme disse: "Ótimo, no final eles fritam o cara — e, gente, ele merecia mesmo!" Acharam que o filme tinha um final feliz porque o cara era executado. Logo, há um limite para o grau em que se pode controlar o modo como a platéia vai reagir à obra.

Sayles: Você pôs mais ou menos o dedo na ferida, mas algo que eu decididamente faço nos meus filmes é permitir que as pessoas tirem suas próprias conclusões, o que quer dizer: algumas vão tirar conclusões que eu não quero forçosamente que tirem, ou se alinhar do lado que eu considero errado. Mas é melhor, a longo prazo, ter gente fazendo perguntas do que meramente reagindo sem pensar, sem qualquer espécie de análise. A luta que freqüentemente se trava na feitura de um filme histórico é a luta entre quanto você deseja um enredo emocionalmente contagiante, visceralmente absorvente, e quanto você quer que as pessoas pensem no que se passa.

Foner: Mas e quando se mudam os fatos só para chegar aonde se pretendia? Especialmente quando a platéia não está ciente da mudança, o que em geral é o caso?

Sayles: Bem, eu questiono um monte de gente na platéia. Tento não ser condescendente para com ela, e aí está implícita a minha suposição de que ela se sentirá responsável por não acreditar em tudo quanto vê, e também por perceber mais do que uma coisa só. Para não ser condescendente com os outros, é necessário isso. Mas se a gente vai condescender e servir tudo na colher, simplificar tudo, então a gente está dizendo que a platéia é incapaz de ler duas versões e de tirar conclusões próprias sobre em qual delas acreditar. Este pode ser um ponto de vista muito perigoso.

PASSADO IMPERFEITO



Nas mais aparentes trivialidades escondem-se às vezes profundas mensagens — por exemplo, em diálogos tidos como insignificantes demais para que neles investiguemos erros ou inconsistências. Para mim, o momento mais revelador de *O parque dos dinossauros* ocorre no início do filme, quando, durante as escavações em que está envolvido no Oeste dos Estados Unidos, o paleontólogo Alan Grant fala a seus assistentes das relações genealógicas entre dinossauros e aves, a título de ilustração e a propósito de um esqueleto recém-desenterrado do pequeno dinossauro *Velociraptor*. Grant destaca corretamente vários traços anatómicos que indicam um vínculo — os ossos são ocos e a pelve é igual à das aves, por exemplo. E finaliza sua exposição com a suposta mensagem: “A própria palavra *raptor* significa ‘ave de rapina.’”

Atentem para o absurdo desse último pronunciamento. Para início de conversa, Grant está totalmente errado. *Raptor*, do latim *rapere* (“pegar” ou “tomar à força”), é também uma palavra do inglês arcaico, datada, segundo o *Oxford English Dictionary*, do início do século XVII e originalmente aplicada no sentido literal a seres humanos, não a aves. (A palavra *raptor*, significando estupro de natureza sexual, tem a mesma etimologia e se refere, no sentido original, a assédio pela força. O quadro *O rapto de Europa*, de Ticiano, mostra Júpiter carregando à força uma mulher, embora não mostre o que acontece em seguida.) Mais tarde, os zoólogos tomaram de empréstimo a palavra *raptor* como nome técnico para grandes aves carnívoras (tal como o vocábulo *primata* — antes de significar categoria de macacos, símios e humanos — significava “os primeiros”, no sentido de preeminência — e só se aplicava a líderes religiosos).

Mais importante do que isto: o erro de Grant consiste em confundir uma construção humana — a bem dizer, uma das mais arbitrárias — com uma realidade empírica. Nem a palavra é a coisa em si, nem a representação é a realidade em si (embora só possamos ver através da representação — aí está o xis da questão). Os ossos do *Velociraptor* evidenciam relações com aves; o nome que demos à criatura é exclusivamente de nossa invenção.

Não podemos captar através deste exemplo a essência daquilo que tanto nos incomoda a respeito das representações históricas no cinema, ou seja, a própria razão de ser deste livro? Apesar de todos os registros históricos se mostrarem tendenciosos, a realidade de fato continua sendo a nossa meta parcialmente atingível (você jamais verá cientistas profissionais como eu apoiarem o relativismo pós-modernista na sua forma pura; passamos tempo demais ocupados com tarefas diárias extremamente monótonas, como limpar jaulas e preparar amostras, para acreditarmos que o conhecimento não passa de uma construção social). Se os testemunhos oculares são tendenciosos e os textos escritos encerram preconceitos mais rígidos, os filmes dirigidos às grandes platéias contêm mais convenções (frequentemente distintas e até necessárias) distorcendo os fatos do que qualquer outro meio de comunicação. Sean O’Casey dizia que o palco deve ser maior que a vida, e que as necessidades do teatro precisam distorcer as complexidades (e as monotonias) da História. Se pudéssemos manter as duas entidades separadas — de um lado, Ingrid Bergman como Joana d’Arc, de outro a enigmática, e provavelmente esquizofrênica, Donzela de Orleans —, a distorção cinematográfica não seria problemática. No entanto, quando uma imagem de cinema, com todas as convenções que adulteram a História, se transforma para nós na representação principal de uma pessoa — conforme acontece tantas e tantas vezes —, aí, sim, estamos diante de uma situação incômoda, pois o nome arbitrário do *Velociraptor* transcende os próprios ossos da criatura e acaba fixando uma imagem pública.

Este artigo só aparece em primeiro lugar no livro em função do aspecto cronológico do seu tema, e eu não pretendo orientar nossos esforços coletivos segundo uma trajetória equivocada — e tão em moda — de críticas acerbas e tiros a esmo. Presumo que a maioria dos

O PARQUE DOS DINOSSAUROS

Jurassic Park

Stephen Jay Gould

autores, filhos da mesma época, adore cinema e discuta entre si a representação histórica como se fosse uma briga de namorados. Portanto, permitam-me dizer que, do meu ponto de vista, *O parque dos dinossauros* merece todo o sucesso estrondoso que teve.

Os efeitos especiais com dinossauros vivos sobressaem particularmente espetaculares e — um ponto que deve interessar aos historiadores da tecnologia — exemplificam a transição temporária entre a nova era de imagens geradas via computador e métodos mais antigos que dependiam da manipulação de objetos (homens dentro de fantasias de *Velociraptor*, robôs baseados em maquinaria hidráulica, sobretudo a fotografia quadro a quadro de maquetes de pequena escala, que vem a ser a avó das técnicas de monstros cinematográficos, iniciada por Willis O'Brien em *King Kong*). Somente três cenas importantes usam animação computadorizada, e mesmo estas traduzem uma decisão em cima da hora, porque as técnicas viáveis de adequado realismo ainda não existiam quando Steven Spielberg começou a filmar; só se tornaram disponíveis quando o filme já estava quase concluído. Mesmo assim, fiquei espantado quando soube que o ator Sam Neill (Alan Grant) e as duas crianças filmaram contracenando com coisa nenhuma no cenário, e que a espantosa investida da horda de dinossauros *Gallimimus* é composta de imagens de computador acrescentadas mais tarde!

Do ponto de vista de um paleontólogo profissional, eu poderia relacionar um compêndio de erros factuais, para começar observando que a maioria dos dinossauros mostrados em *O parque dos dinossauros* data do final do Período Cretáceo. Perguntei a Michael Crichton por que havia posto na capa da versão em livro um *Tyrannosaurus*, dinossauro cretáceo, e ele respondeu: "Ah, meu Deus, jamais pensei nisso; estávamos só brincando com as imagens, e aquela me pareceu boa."

Mas prefiro concentrar-me nos dois "grandes" erros do filme, duas falhas que contêm duas das propriedades que motivaram este livro e funcionam em escala suficientemente grande para ninguém poder me acusar de mesquinhez: elas estão no filme todo e representam um núcleo falacioso (de resto, de tantos outros filmes do gênero). Estes erros pertencem à saborosa e informativa categoria de erros tão bem caracterizados pelo economista Pareto como expansivos e informativos: "Dêem-me a qualquer momento um erro frutífero, cheio de sementes, carregado de suas próprias correções, e guardem suas estéreis verdades para si mesmos." São eles:

1. O insuficiente reconhecimento da complexidade da natureza. Se ainda existe alguém neste planeta que ignore o enredo de *O parque dos dinossauros*, deixem-me resumi-lo: empreiteiro monta parque temático de dinossauros vivos, extrai DNA de dinossauro através do sangue preservado no interior de mosquitos aprisionados e fossilizados em âmbar (e assim protegidos da deterioração desde que os dinossauros se extinguíram, há, no mínimo, 65 milhões de anos). Os cientistas desenvolvem então o DNA, juntam seqüências completas, injetam o código em óvulos e induzem o desenvolvimento embrionário. Deste modo, dinossauros de várias espécies revivem (somente fêmeas, como forma de proteção contra o crescimento descontrolado). Mas as defesas do parque não funcionam por causa de maquinacões humanas e defeitos técnicos, e surgem confusões de todo tipo.

O enredo é bem bolado (ele já havia sido discutido no nível da fantasia por vários cientistas, antes de Crichton escrever o livro, e traduz um maravilhoso e legítimo recurso de ficção científica). Mas nós precisamos entender por que tal revivescência é impossível — a ignorância disto promove um dos piores estereótipos existentes sobre a ciência e sobre o papel dela em nossa cultura.

Precisamos distinguir entre dois conceitos bem diversos de "impossibilidade", frequentemente formulados pelos cientistas. O primeiro (é impossível alcançar a Lua, é impossível

dividir o átomo) denota falta de imaginação e só traz constrangimento para esses videntes que fazem prognósticos em caráter definitivo. Mas um outro tipo de impossibilidade — o desaparecimento real e permanente de registros históricos — parece inelutável quando não existem mais os únicos dados possíveis. Se, por algum motivo, eu quisesse uma lista de todos os rebeldes crucificados junto com Espártaco ao longo da via Ápia (Kirk Douglas não estava ótimo naquela cena?), eu não teria acesso a tais dados simplesmente porque eles não existem mais (e provavelmente nunca existiram). Itens históricos não são formados previsivelmente segundo as leis da natureza; são configurações contingentes que, uma vez perdidos, não podem mais ser reconstituídos.

O DNA de dinossauro recai na categoria da lista de Espártaco, e não no domínio das sequências previsivelmente recuperáveis das leis da natureza. É possível que, um dia, recuperemos (segundo uma duvidosa reportagem, já recuperamos) pequenos fragmentos de DNA de dinossauro. (Foi recuperado, por exemplo, um gene completo de uma folha de magnólia de 20 milhões de anos de idade.) Mas lembremo-nos de que um organismo completo contém milhares de genes diferentes, todos necessários à revivescência. O DNA é um composto muito frágil e decomponível; as sequências em código só conseguem sobreviver ao longo de eras geológicas sob as circunstâncias mais favoráveis, e eu não consigo imaginar algo parecido com uma cadeia completa de genes de dinossauro preservada sob quaisquer condições. Além do mais, a situação é delicada: mesmo que uma cadeia completa de genes pudesse ser reconstituída, nem por isso um embrião se formaria, pois o seu desenvolvimento requer o ambiente propício de um óvulo materno. A embriologia não pode ir adiante sem um complexo conjunto de produtos de genes maternos já situados dentro do óvulo. Assim, os cientistas do Parque Jurássico não só requereriam o código completo do dinossauro como também precisariam conhecer os genes maternos necessários para produzir as proteínas e enzimas adequadas dentro do óvulo — o que acumula impossibilidade sobre impossibilidade.

Michael Crichton entendeu perfeitamente estas limitações. John Hammond, o pai do Parque Jurássico, reconhece que seus cientistas são incapazes de reconstituir um código inteiro de dinossauro, por isso recolhem DNA de um sapo a fim de suplementarem os pedaços que faltam. Esta solução canhestra (para um problema real) encerra o pior estereótipo da ciência, o de uma iniciativa reducionista. Dupliquemos, dupliquemos, mexamos e está resolvido — basta misturar os ingredientes certos (ou os melhores substitutos à mão) e o ser desejado há de emergir. Acontece que os organismos são entidades discretas e indissolúveis, não simples somatórios de partes (imperfeitas). Não se pode improvisar 80% dos pedaços exigidos, adicionar, a seguir, 20% de coisas parecidas e obter uma totalidade que funcione (os sapos não são sequer parentes genealógicos próximos dos dinossauros — por que não usaram aves?). Tal mistura não passaria de um caldeirão cheio de caldo não-desenvolvível.

A História é a soma de itens singulares e contingentes que funcionam como totalidades emergentes. Precisamos descartar a tola noção de que os cientistas são magos que desmembram totalidades em pequenos pedaços de química e física para então conhecerem a essência da coisa em si e desse modo obterem o poder de construí-la novinha em folha a partir dos seus constituintes básicos — ecos do mito de Frankenstein segundo Hollywood. Este estereótipo tanto distorce a natureza da ciência histórica quanto traça um quadro de mal-entendido entre a ciência (que fica parecendo hierática, todo-poderosa e perigosamente manipuladora) e as artes. Os organismos complexos, íntegros, possuem propriedades emergentes que surgem não-aditivamente (para usar o termo técnico) a partir de interações entre suas partes e

que não podem ser previstas nem construídas mediante o simples encadeamento de suas partes. Não podemos decompor a inteligência (ou qualquer outra coisa) em percentagens de natureza e substância; precisamos estudar os organismos em seu próprio nível, em toda a sua complexidade multifacetada e interativa. Não faço defesa mística do desconhecimento inefável; sou apenas um especialista em história natural engajado no entendimento de organismos e nas razões da sua existência. Mas afirmo que essa compreensão, em grande parte, não pode prescindir da história contingente em toda a sua complexidade singular e emergente.

2. Estereótipos da ciência e da história. Ao tratar o poder da ciência, Hollywood parece conhecer um único tema — o orgulho excessivo e fadado ao fracasso, quase sempre apresentado (para usar uma linguagem antiquada) segundo os seguintes moldes: “O homem não deve ir aonde Deus (ou as leis da natureza) não quer que ele vá.” O cinema, em dezenas de versões, distorceu o romance de Mary Shelley sobre a responsabilidade dos criadores para com suas “criaturas” com uma história da tecnologia transgredindo suas próprias fronteiras de operação legítima (não há em Mary Shelley uma palavra sequer a respeito dos perigos da ciência ou da tecnologia; nem ela nem seu marido ateu disseram sobre o que Deus autorizou e o que Deus não nos autorizou a fazer).

Diante da sobrecarga de uma tradição de tal peso, o filme *O parque dos dinossauros* tomou inevitavelmente esse mesmo curso banal: os proprietários do parque temático não deviam ter feito os dinossauros (embora tenha sido desenvolvida tecnologia para isso) porque tal projeto violava o curso pretendido da natureza — e malfetores humanos precisam pagar o preço. No filme, o matemático Ian Malcolm desempenha o papel de consciência da postura canônica de Hollywood. Quando John Hammond, o criador do parque, explica seu método de fazer reviver dinossauros, Malcolm pontifica: “Eu me assusto com a falta de humildade diante da natureza que vocês estão exibindo aqui.” Mas, quando Hammond pergunta a Malcolm se se oporia a fazer reviver o condor-da-califórnia a partir de DNA preservado, caso os humanos acabassem levando essa enorme ave à extinção, Malcolm não faz qualquer objeção porque, nesse caso, estaríamos apenas revertendo um ato antinatural de depredação humana. Por que, então, objetar contra dinossauros?, pergunta Hammond. Malcolm dá a resposta-clichê: “Os dinossauros tiveram a sua chance, e a natureza os selecionou para a extinção.” Em outras palavras, não devemos mexer com a ordem natural da progressão e da sucessão evolucionária (um ponto inconsistente, apressa-me a acrescentar, porque os dinossauros revividos vencem qualquer mamífero dentro do parque, inclusive o *Homo sapiens*).

O livro de Crichton assumia uma posição mais sutil e contrária, mais consistente com a História conforme os historiadores podem entender a iniciativa — mas bastante inusitada em termos de cinema, e que portanto abriria caminho para um perfeito entendimento. Bastaria para isso que Hollywood encontrasse a coragem de tentar algo novo e mais exato. O Malcolm do livro é um especialista na teoria do caos (o Malcolm do filme alega a mesma coisa, mas logo exhibe uma posição contrária às implicações da mesma teoria). O Malcolm do livro argumenta que, segundo a teoria do caos, o Parque Jurássico está fadado a um espetacular e imprevisível fracasso porque os sistemas de segurança são demasiado complexos e demasiado interdependentes para poderem funcionar adequadamente — alguma parte há de falhar inevitavelmente e arrastar consigo todo o sistema. Ao argumentar assim em favor da imprevisibilidade, de transições rápidas a partir da estabilidade aparente, e de uma forte contingência no poder dos eventos (e pessoas) individuais, no sentido de fazerem alterações radicais nos rumos da História, o Malcolm do livro expressa o aspecto-chave de fascínio e complexidade da História, ao passo que o Malcolm do filme promove

uma teoria da inevitabilidade evolucionária e repisa o cansado tema do castigo para quem transgredir uma ordem natural pretendida.

O cinema vai usar sempre a História (e a Pré-história) como temas principais porque muitos dos melhores dramas arquitetados até hoje pelo engenho humano foram inspirados por vidas verdadeiras e por lutas entre indivíduos e países. Estamos acostumados à alegação, tão manifesta na crítica pós-moderna, de que a História (ou qualquer outro conhecimento) não pode ser totalmente objetiva, mas precisa ser socialmente construída. Nós identificamos a fonte principal destes preconceitos nas preferências políticas, nas convenções sociais e nas ansias psicológicas de indivíduos e comunidades. A História, apresentada nos livros, no teatro ou no cinema, está sujeita a mais uma forma distinta e profunda de preconceito na representação — esse preconceito literário, baseado em convenções dramáticas sobre enredos que querem comover nossas almas e conseguir nosso fascínio. Se a verdadeira história da vida (tanto pré-histórica quanto humana) contiver os fortes elementos de contingência e previsibilidade (para não falar em estabilidade e tédio) que a maioria dos historiadores encara como intrínsecos à nossa realidade (e àquela teoria do caos fortemente implícita na formulação do Malcolm do livro), então os enredos convencionais cheios de preconceito literário passam muitas mensagens erradas, em especial sobre a finalidade e a direcionalidade enquanto forças motivadoras e previsíveis da História. (Tais preconceitos literários sobressaem particularmente proeminentes em estudos paleontológicos da evolução humana onde, não importa quão limitada seja a evidência de fósseis, acomodamos nossas interpretações, quase sempre sem querer, às convenções dos contos épicos das grandes mitologias, em especial aos temas de heróis que se incumbem de superar enormes obstáculos.)

Não podemos esperar por um retrato sequer vagamente apurado da História no cinema enquanto os filmes precisarem obedecer às convenções literárias do enredo convencional. Mas o cinema precisa ser tão sem imaginação? Por que não pode um filme sobre genuínos personagens históricos tratar a contingência com a seriedade com que a ficção científica sempre a tratou (como no tratamento das viagens através do tempo na trilogia *De volta para o futuro*, onde a contingência é o tema clássico)? Como ficaria a História no cinema, caso apresentada com os temas que a maioria dos historiadores considera dominantes? Agüentá-riamos tal apresentação como drama? (*Anjos assassinos* mostrava a carga de Pickett na sua duração real, e eu achei que a sequência prende a atenção — embora reconheça que a maioria das meias horas que a História registra não tenham sido nem de longe tão interessantes.)

Poderíamos, voltando ao meu tema de abertura deste ensaio, achar um meio de descobrir os ossos da história e não depender mais de convenções humanas em torno dos nomes? Deus mostrou a Ezequiel “o vale cheio de ossos secos demais” e perguntou ao profeta: “Esses ossos podem viver?” Ezequiel respondeu: “Senhor, vós sabeis.” Como Jeová não se tem mostrado muito comunicativo em matéria de cinema, teremos simplesmente que responder à pergunta nós mesmos. Esta forma de revivescência talvez recompense o esforço.

1993/EUA/Em cores

DIRETOR: Steven Spielberg; PRODUTORES: Kathleen Kennedy, Gerald R. Molen; ROTEIRO: David Koepp, Michael Crichton, Malia Scotch Marmo; ESTÚDIO: Universal; VÍDEO: CIC Video; DURAÇÃO: 127min.

ELENCO

Moisés (Charlton Heston)

Ramsés (Yul Brynner)

Nefertite (Anne Baxter)

OS DEZ MANDAMENTOS

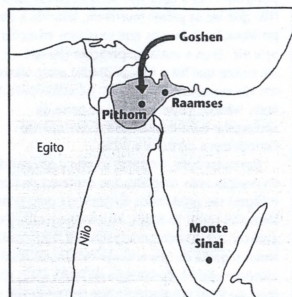
The Ten Commandments

Alan F. Segal

A maioria dos roteiristas que transformam livros em filmes realiza um grande trabalho de edição até transformar um pequeno conto, que seja, em uma narração concisa. Mas os roteiristas de *Os dez mandamentos* se viram na posição inversa. Em vez de fornecer detalhes e subenredos demais, a Bíblia não fornece material suficiente sequer para um filme. Ela nada conta, por exemplo, sobre a infância de Moisés, entre seu ingresso na casa do faraó e a sua carreira posterior como o legislador de Israel.

No prólogo pessoal do filme (e também nos letreiros de abertura), o produtor/diretor Cecil B. DeMille explica sua decisão de usar Philo, Josephus, Eusebius e os comen-

tários dos rabinos que compõem o Midrash para completar o quadro bíblico. O que DeMille não menciona é que, como esses textos originais foram todos produzidos mais de um milênio após o Êxodo, os doutos os consideram hoje irrelevantes na tarefa de avaliar a exatidão histórica dos acontecimentos bíblicos. Por mais que os especialistas gostem de lê-los e por mais relevantes que eles sejam para a época de Jesus (na qual muitos desses textos foram escritos), oferecem pouco em se tratando de determinar a verdade da história bíblica. (DeMille, na verdade, recorreu também a romances contemporâneos — entre eles, *Prince of Egypt*, de Dorothy Clarke Wilson, *Pillar of Fire*, de J. H. Ingraham, e *On Eagle's Wings*, de A. E. Southon.)



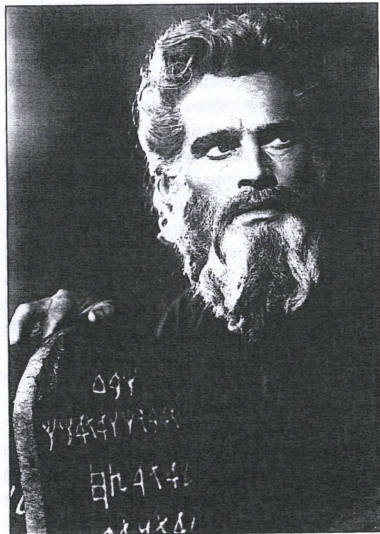
Mas, para determinar a verdade histórica, ficamos basicamente com a Bíblia, que contém três tipos de material: mito, lenda e tradição histórica. Os onze primeiros capítulos do Gênesis são mito — tudo, desde a Criação até a Torre de Babel e a dispersão dos povos. A história dos hebreus, que se segue, começando com Abraão (Gênesis, 12) e acabando com a chegada dos hebreus a Israel (Juizes), é, na sua maior parte, lenda. Essa seção inclui a história do Êxodo, em que Moisés lidera os hebreus para longe da escravidão no Egito.

Segundo a Bíblia, os israelitas foram submetidos a "cruel servidão" no Egito e construíram as "cidades do tesouro, Pithom e Raamses" para o faraó. Mas existe pouca confirmação visível para essa história. O Egito silencia quanto à libertação dos israelitas (as crônicas egípcias são sabidamente indignas de confiança, quando se trata de descrever eventos pouco lisonjeiros à dignidade de seus faraós). E, Bíblia à parte, não há evidência direta de que qualquer dos personagens hebreus tenha existido ou de que os eventos do Êxodo tenham acontecido.

Fora da Bíblia, a mais antiga referência que existe a Israel aparece em uma pedra do reino de Meneptá, filho de Ramsés II. Seus hieróglifos indicam que, por volta de 1215 a.C., o povo de Israel fixou-se perto de Canaã. A chegada deles ali talvez fosse recente, pois Stela de Meneptá se refere a Israel com o símbolo hieroglífico de um povo, não de um país, indicando que eles ainda não tinham to-



A estátua de Moisés de Miguel Ângelo



Charlton Heston como Moisés

Como é típico das superproduções cinematográficas baseadas na Bíblia, o roteiro de *Os dez mandamentos* trata literalmente cada evento textual, independentemente do crédito ou descrédito que os doutos de hoje em dia lhe atribuam. Nesta categoria, o destaque é para a história de Moisés entre os juncos. Esse relato apóia-se em um tema folclórico comum, o do herói abandonado na infância, descoberto em muitas tradições antigas — entre elas a grega (Édipo, Hércules), a romana (Rômulo e Remo) e a persa (Ciro, fundador do império aquemênida durante o século VI a.C.). Mas o paralelo mais relevante com a história de Moisés talvez seja com Sargão de Acad, o grande unificador da Mesopotâmia no século XXIII a.C., que alegava ter sido abandonado no rio Eufrates em uma cesta de vime e criado pelo deus Akki, da água, antes de se tornar o consorte de Istar.

Nesta sua última obra como diretor, Cecil B. DeMille não economizou e filmou a história do Êxodo em uma escala muito maior do que sequer se imaginava possível. Ele fez uso particularmente eficaz do seu decantado “elenco de milhares” na sequência do Êxodo, que emprega 20 mil pessoas e 15 mil animais. Como todos ocupavam cinco quilômetros ou mais, DeMille precisou ficar no topo de uma grua e dar ordens através de um sistema de alto-falantes.

DeMille escolheu Charlton Heston para o papel de Moisés por causa de sua semelhança com a famosa estátua de Miguel Ângelo. “Minha escolha se confirmou de modo impressionante”, recordava DeMille, “quando me deram um esboço de Chuck [Heston] de barba branca e eu o comparei à estátua. A semelhança era espantosa.”



O Midrash

A palavra hebraica *midrash*, que significa "exposição" ou "investigação", refere-se a uma coleção de interpretações textuais da Bíblia. Embora use eventualmente temas encontrados na literatura judaica posterior (não na Bíblia), em geral DeMille toma liberdades e inventa histórias, com a intenção principal de avançar o enredo e arrebatador o interesse do espectador. Nesse sentido, pode-se argumentar que ele foi fiel ao método dos rabinos que criaram o Midrash.

Esses rabinos e seus seguidores inventaram histórias a granel, mas sempre com um propósito sagrado específico: explicar um problema textual, ou responder a todas as perguntas que surgiriam em épocas posteriores quanto às motivações morais dos personagens bíblicos ou o desfecho da história. Os rabinos se viram às voltas com o mesmo problema dos roteiristas de DeMille: a Bíblia é inteiramente enigmática, refratária e lapidada em poder responder adequadamente às perguntas das gerações posteriores. Naturalmente, os acréscimos dos roteiristas tiveram a intenção de despertar o interesse do espectador, ao passo que DeMille queria retratar a tensão entre o domínio da lei de Deus e o domínio de um ditador, assim como o conflito entre os Estados totalitários e os espíritos livres.

maio posse da terra. Seguindo esta análise, Ramsés II (que reinou de 1290 a 1224 a.C.) é o candidato mais provável para o faraó do Êxodo, que pode ter acontecido, plausivelmente, uns cinquenta anos antes de 1250 a.C.

Os dez mandamentos de DeMille amplifica o conto bíblico asseverando que o Êxodo aconteceu efetivamente durante o reinado de Ramsés II — o que estaria coerente não só com Stela de Menephtah, mas também com outras provas descobertas por sábios contemporâneos, que demonstram que o pai de Ramsés II, Seti I (reinou de 1305 a 1290 a.C.), mudou a capital do Egito de Tebas para a cidade deserta de Avaris, a oeste do lago Timsah, na terra de Goshen. Lembrado como grande construtor, Seti fez amplo uso do trabalho forçado. Mais tarde, o megalomaniaco Ramsés renovou a capital rebatizando-a de Pi-Ramsés ("a casa de Ramsés") e construiu Pr-Itm. Estes nomes sugerem "as cidades do tesouro, Pithom e Raamses" mencionadas no Livro do Êxodo, e estão situadas em Goshen, onde, segundo se diz, os irmãos de José se radicaram (Gênesis, 47:27). Os registros egípcios observam que um povo conhecido como 'Apiru (a palavra hebreu, em hebraico, é 'ivri) foi usado para construir essas cidades. No entanto, os especialistas ainda discutem se essas palavras têm relação entre si.

De forma menos convincente, DeMille também recorre a um tema somente encontrado nos comentários posteriores, entre eles os de Josephus: a profecia de que os hebreus produziram um redentor cuja presença seria indicada por uma estrela. (Esse tema tradicional é nitidamente mais relevante para a época de Jesus e os relatos da infância de Cristo constantes dos Evangelhos.) No filme, a comvente celebração da Páscoa padece de um anacronismo semelhante, ignorando sumariamente o sacrifício do cordeiro da antiga comemoração pascal descrita no Êxodo e, em vez disso, concentrando-se na liturgia pascal de rabinos posteriores. O banquete de Páscoa mostrado em *Os dez mandamentos* não constava do judaísmo do Primeiro Templo, nem podemos provar que fosse um costume hebreu à época do Êxodo; as práticas mostradas aqui são, na verdade, inovações helenísticas que forneceram possivelmente a base da Última Ceia e continuam sendo práticas judaicas celebradíssimas.

Um anacronismo final, que se insere no filme a partir desses comentários posteriores, é a dádiva final de Moisés àqueles que o apoiaram: no final de *Os dez mandamentos*, ao subir o monte Nebo para sua morada e repouso definitivos, Moisés entrega a Josué os cinco pergaminhos do Pentateuco (os cinco primeiros livros da Bíblia). Esta cena confirma a noção, que apareceu muito mais tarde e é hoje aceita em todo o Ocidente tanto por judeus como por cristãos, de que Moisés escreveu todo o Pentateuco. Na verdade, a Bíblia, em si, nada diz do gênero.

Ainda mais interessante do que essa questão da procedência, no entanto, é a caracterização dos papéis típicos em *Os dez mandamentos*, especialmente o romance entre Moisés e a princesa egípcia Nefertite, bom para a bilheteria mas totalmente ausente do relato bíblico. Nefertite sente-se atraída pelo jovem Moisés e muito pouco interessada em Ramsés. Mas, quando Moisés é banido, casa-se com Ramsés e sobe ao trono, embora continue ansiando por Moisés. A chama do romance permanece acesa mesmo depois que Moisés retorna em companhia de Séfora, sua esposa madianita, e lentamente se transforma em ódio quando

Moisés ignora Nefertite. (O filme deixa claro que Moisés ignora ambas as mulheres em prol da sua vocação, como faria qualquer bom americano dos anos 50, para bem cuidar de seus próprios negócios.) Num sentido bastante real, a mais terrível das pragas — a matança do primogênito — simboliza a represália de Deus à crueldade manipuladora e traiçoeira de uma mulher astuciosa e desprezada, pois é Nefertite quem endurece o coração de Ramsés.

O clichê da mulher desprezada como origem de todo o mal pode ofender as suscetibilidades modernas relativas aos sexos, mas faz de Nefertite a única personagem realmente interessante do filme. As demais, especialmente Moisés, estão presas na linguagem da Bíblia — ou, pior, nos diálogos bíblico-sonantes. Mas Nefertite, historicamente uma esposa de Ramsés, de resto fabricada por Hollywood segundo as convenções sexuais dos anos 50, está livre para ser má — e trágica.

O que é difícil para os modernos leitores do Livro do Êxodo entenderem é até onde a história bíblica teria sido escrita como uma luta entre o verdadeiro Deus de Israel e o faraó, ou falso deus, do Egito. É por isto que o texto bíblico, em geral muito lacônico, se estende bastante sobre os flagelos e sobre como o faraó só muito lentamente se deixou convencer a permitir que os israelitas partissem. A cada vez, Deus lhe endurece o coração, e as retratações do faraó trazem represálias punitivas terríveis. Eis também por que o texto bíblico se esmera tanto em exagerar os detalhes da força de Deus, transformando o homem mais poderoso da terra num boneco assaltado por um grupo de pastores maltrapilhos que lhe rouba uma imensa quantidade de ouro e prata, despojos do país mais rico do Mundo Antigo, mas escapa de qualquer punição porque Deus decide afundar no Mar Vermelho a mais temida máquina militar do mundo.

A lenda do Êxodo é uma fábula do desejo atendido do tipo que inevitavelmente surge quando um povo pequeno com poder limitado sofre por um longo período e, então, escapa da dominação política. Sendo essa vontade antiga, é difícil reproduzi-la de maneira inteligível na moderna tela cinematográfica. Mas o subtexto da vingativa princesa egípcia Nefertite, pelo menos, permite que DeMille dê às platéias modernas um significado para a luta bíblica.

Leituras de apoio

Judah Goldin, *The Song at the Sea: Being a Commentary on a Commentary in Two Parts* (Yale University Press, 1971)

Werner Keller, *The Bible As History* (Morrow, 1981)

Nahum M. Sarna, *Exploring Exodus: The Heritage of Biblical Israel* (Schocken, 1966)

1956/EUA/Em cores

DIRETOR: Cecil B. DeMille; PRODUTOR: Cecil B. DeMille; ROTEIRO: Aeneas MacKenzie; Jesse L. Lasky, Jr.; Jack Gariss; Frederic M. Frank; ESTÚDIO: Paramount; VÍDEO: Continental Home Video; DURAÇÃO: 219 min.



Gravura de uma Bíblia do século XV

Mais tarde...

No épico de DeMille, criado por e para uma época moderna, a luta entre Moisés e o faraó evoca os numerosos conflitos entre a fé e a ciência. Na boca de Ramsés, falando dos flagelos, DeMille coloca o mesmo tipo de explicações científicas pseudo-racionais que se tornariam populares na América tecnologicamente sofisticada do pós-guerra: foi a terra vermelha arrastada para o Nilo que fez os peixes morrerem, levando a uma proliferação de insetos que causaram infecções de pele etc. Estas e outras explicações (foi um terremoto que fez o mar se dividir) eram oferecidas em várias tentativas de sustentar a credibilidade do texto bíblico, quase sempre por parte de apologistas bem-intencionados que queriam harmonizar a ciência e a Bíblia.

Por outro lado, o Moisés da tela é um paladino da posição mais simpática (no contexto do filme): milagres são produzidos diretamente pelo poder de Deus. Tal como na Bíblia, essa ênfase na fé ajuda a explicar a obstinada perseguição de Deus contra o faraó, seguida de Seu endurecimento, de resto incompreensível, do coração do faraó. Deus quis fazer do faraó um exemplo que demonstrasse o poder da fé — não só sobre a razão, mas também sobre a força.

Esta vitória da fé, no entanto, confundia os rabinos, que percebiam e tentavam explicar um problema moral diverso, aliás inteiramente omitido por DeMille no final espetacular do seu filme. O Midrash inventa um diálogo no mar entre Deus e os anjos que se uniram a Moisés e a canção triunfal de Miriam após o afogamento dos egípcios. Deus cala os anjos e diz: "Como vocês podem cantar enquanto minhas criaturas estão se afogando?"

ELENCO

Espártaco	(Kirk Douglas)
Marco Crasso	(Laurence Olivier)
Antonino	(Tony Curtis)
Varínia	(Jean Simmons)
Graco	(Charles Laughton)
Lentulus Batiatus	(Peter Ustinov)
Júlio César	(John Gavin)

SPARTACUS

H. F. Harris



Espártaco e os rebeldes

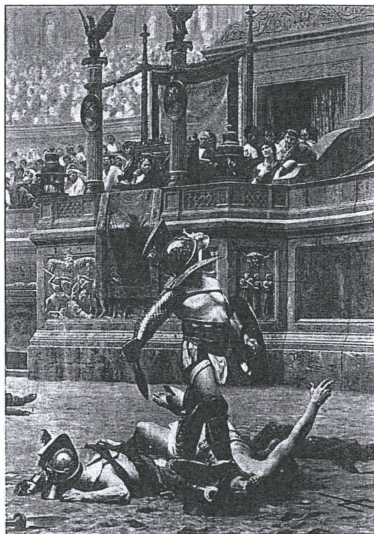
A façanha de Espártaco em manter unida a sua força rebelde foi notável, ainda mais porque os rebeldes vinham de muitas regiões diferentes e precisavam estar armados, além de alimentados e abrigados. O filme mostra uma liderança rebelde mais harmoniosa do que talvez tenha sido na realidade. A causa estava sempre condenada ao fracasso: os escravos revoltados não poderiam esperar escapar definitivamente do poderio romano, sobretudo depois do fracasso de sua ida para o norte da Itália. Sabiam muito bem que eram draconianos os castigos romanos para escravos rebeldes. O horizonte do mundo era dominado por Roma. Mesmo assim, os escravos fugitivos mantiveram uma força de luta coesa.

Spartacus, pelos padrões de Hollywood, é um filme altamente político. Dalton Trumbo, seu roteirista principal, constara da lista negra de Hollywood nos anos 50 como suposto subversivo (*Spartacus* foi a primeira vez em que ele recebeu crédito, em mais de dez anos). Trumbo tinha grande simpatia pela rebelião dos escravos de Espártaco. E Howard Fast, cujo romance *Spartacus*, de 1954, foi a principal fonte de Trumbo, idem. O roteiro faz o senador romano Crasso parecer o senador Joseph McCarthy: "Listas dos desleais foram compiladas!" Mas as mensagens políticas populistas do filme ficam tão disfarçadas pela imensa distância que nos separa da Roma antiga que dificilmente poderiam despertar paixões revolucionárias. No clima de 1961, com o macarthismo desacreditado, não foi preciso muita coragem para o presidente americano Kennedy endossar o filme — o que ele fez pouco depois de tomar posse —, apesar da oposição da Legião Americana de Decência.

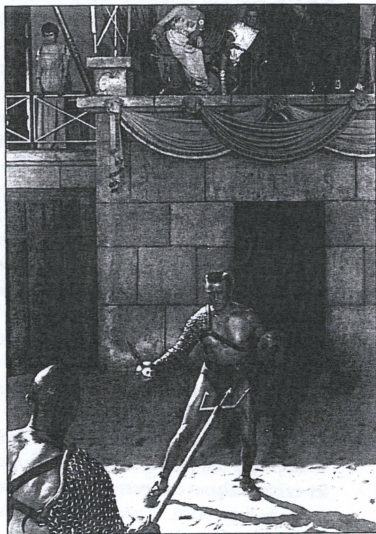
A histórica rebelião de escravos liderada por Espártaco, que durou pouco menos de dois anos (73–71 a.C.), sacudiu Roma mais do que qualquer outra, em toda a longa história da escravidão romana. Embora as fontes remanescentes deixem sem resposta muitas perguntas importantes (o que tende a ser uma constante sempre que se trata de rebeliões de escravos), sabemos que Espártaco, com cerca de setenta outros escravos gladiadores, fugiu efetivamente da escola de treinamento de Lentulus Batiatus em Cápua e montou uma base militar nas colinas do monte Vesúvio.

Para lá acorreram tantos solidários que o exército rebelde conseguiu derrotar uma série de expedições militares romanas. A rebelião espalhou-se por muitas partes do sul da Itália e, em 72 a.C., os rebeldes venceram (ou pelo menos rechaçaram) ambos os cônsules romanos daquele ano, que provavelmente tiveram à sua disposição um mínimo de 40 mil soldados bem armados. No final, um exército comandado por M. Licínio Crasso matou Espártaco na batalha decisiva e, mais tarde, crucificou cerca de 6 mil sobreviventes ao longo dos 200 quilômetros da via Ápia entre Cápua e Roma.

Muitos desses acontecimentos, e muito mais do que realmente aconteceu, aparecem em *Spartacus*. A brutalidade do sistema escravista romano, os fatos sobre a vida e a morte dos gladiadores, o poder de Roma espalhado pelo Mediterrâneo, tudo está muito bem representado. A escola de treinamento de gladiadores de Batiatus também foi reconstruída de modo convincente. Somos levados a compreender que o Império Romano foi de fato uma sociedade escravocrata onde as rebeliões de escravos eram sumariamente sufocadas. Em suma, o filme traz uma admirável quantidade de coisas certas, e o crítico que o descreveu como "uma adulteração da verdade histórica", aparentemente porque quase todas as vitórias de Espártaco acontecem longe das câmeras, estava redondamen-



Uma representação francesa do século XIX



Kirk Douglas na arena

Os gladiadores (do latim *gladius*, que significa "espada") eram lutadores profissionais na Roma antiga. Seus espetáculos começaram nos funerais romanos, onde os lutadores, em geral, lutavam até a morte. (Acreditavam que os *morituri* iam servir o defunto na vida eterna, como fâmulos armados.) Após a primeira competição de gladiadores de que se tem notícia, em Roma, a 264 a.C., os espetáculos se tornaram muito populares. As primeiras competições contavam com três pares de gladiadores; na época de Júlio César, já exibiam até trezentos pares. No reinado do imperador Tito (79–81 d.C.), um único festival de gladiadores durou cem dias. Com a difusão do cristianismo, no entanto, os combates de gladiadores caíram em desgraça. Foram abolidos duas vezes, primeiro pelo imperador Constantino I, em 325 (com pouco êxito), e depois pelo imperador Honório, um século mais tarde.

Um elenco excelente garantiu virtualmente que a Universal recuperasse os 12 milhões de dólares que gastou com *Spartacus* — a mais cara produção hollywoodiana até então. Laurence Olivier (Crasso), Charles Laughton (Graco) e Peter Ustinov (Batiatus) mostram, todos, interpretações que demonstram uma forte afinidade entre o sotaque britânico e o mal. (Ustinov, inclusive, ganhou um Oscar.) Mas os censores do estúdio cortaram a cena do banho turco em que Olivier tentava seduzir Tony Curtis porque os executivos achavam que esse homossexualismo gritante era depravado demais. O diretor Stanley Kubrick teve a oportunidade de restaurar a cena em 1989 quando foi lançada a "cópia do diretor" de *Spartacus*: uma busca exaustiva permitiu descobrir nos arquivos do estúdio quase todas as cenas que faltavam, mas a trilha sonora se estragou. Kubrick regravou os diálogos. Convencer Tony Curtis foi fácil, mas, como Olivier já estava morto, foi preciso que Anthony Hopkins substituisse a voz do lendário ator.



A morte de Espártaco

O relato de Apiano

A melhor fonte a respeito de Espártaco e a rebelião de escravos é Apiano de Alexandria, historiador grego do século II. Assim ele relata a batalha final entre os exércitos de Espártaco e Crasso:

Espártaco tentou tomar a dianteira e incursionou pela região de Sânnio, mas Crasso matou aproximadamente 6 mil dos seus homens, de manhã, e outro tanto antes de a noite cair. No exército romano, só houve três mortos e sete feridos, tamanha havia sido a desmoralização impingida pela derrota recente. Espártaco, que esperava de alguma parte um reforço de cavalos, não mais entrou em batalha com todo o seu exército, mas incomodou os sitiados com investidas frequentes, aqui e ali. Atacava-os de surpresa e sem trégua, atirando feixes sobre as trincheiras, incendiando-os e dificultando-lhes a tarefa. Também crucificou um prisioneiro romano, no espaço entre os dois exércitos, para mostrar a seus próprios homens o destino que os esperava, caso não vencessem. Mas, quando souberam do cerco, os romanos na cidade acharam que seria uma desonra se a guerra contra os gladiadores se prolongasse demais...

A batalha foi longa e sangrenta, como seria de se esperar com tantos milhares de homens desesperados. Espártaco, ferido na coxa por uma lança, ficou de joelhos, mantendo o escudo à sua frente e lutando contra os atacantes até ser rendido e morto, juntamente com a massa de seus seguidores. O resto do exército caiu em confusão e foi massacrado aos magotes. O morticínio foi tão grande que não se pôde contar as baixas, as quais, entre os romanos, foram de aproximadamente mil. O corpo de Espártaco não foi encontrado. Muitos de seus homens fugiram do campo de batalha para as montanhas e Crasso os perseguiu até lá. Dividiram-se em quatro partes e continuaram na luta até morrerem todos, exceto 6 mil, que foram presos e crucificados ao longo da estrada entre Cápuia e Roma.

te enganado. Mesmo a cena em que Crasso (interpretado por Laurence Olivier) tenta seduzir seu escravo Antonino (Tony Curtis) — o que era, em 1960, uma tentativa de mostrar os dominadores de Roma como indescritivelmente decadentes — encaramos hoje como sendo coerente com a natureza bissexual de muitos homens na aristocracia romana.

A crítica histórica, bem ou mal, corre o risco de ser absurda. A rebelião de Espártaco já foi tema de mitos no século I a.C. e, até hoje, alguns estudantes de militância ultra-radical são chamados de espartacistas. Seria inteiramente insensato esperar que o cinema apresente um Jesus, um Napoleão — ou um Espártaco — desmitificados.

Há inúmeras representações enganosas e “equivocos” em *Spartacus*, mas a responsabilidade de tais erros cabe não a Hollywood sozinha, mas a toda a cultura não-acadêmica (ou popular), que tem modos peculiares de pensar o passado. Este filme foi possibilitado por Kirk Douglas, Dalton Trumbo e o diretor Stanley Kubrick (que substituiu Anthony Mann). Mas eles reagiam ao pensamento americano de massas dos anos 50 (por sua vez, em grande parte uma criação da própria Hollywood). Num sentido mais direto, estavam reagindo ao romance de Fast, que dera sua contribuição com uma parte de distorções, algumas delas ideológicas. Trumbo, na verdade, eliminou alguns dos absurdos do livro (como a alegação de que os romanos converteram muitos dos escravos derrotados em carne de salsicha) e produziu um roteiro amplamente superior ao romance de Fast.

Os cineastas mostraram um certo desejo de descobrir o que realmente aconteceu, mas não souberam como. Para eles, pesquisa histórica era tentar extrair algum sentido do livro de Howard Fast e de um outro romance, muito mais adulto, de Arthur Koestler, *The Gladiators*. Essas obras foram lidas através das lentes da probabilidade ideológica. Enquanto isso, um pesquisador assistente poderia ter reunido todas as evidências textuais antigas (de Apiano, Plutarco e outros) em apenas dez páginas. Cem páginas teriam dado toda uma riqueza de fundo histórico, mas parece que tal procedimento era mesmo unimaginável. Seja como for, um enorme esforço foi dedicado à criação de detalhes físicos realistas.

O Espártaco histórico não nasceu escravo (era um prisioneiro de guerra natural da Trácia, onde hoje está situada a Bulgária). Ele não sobreviveu para ser crucificado nos arredores de Roma nem, certamente, teve a oportunidade de trocar um comovido último adeus com a esposa milagrosamente libertada, a escrava Varínia (personagem fictícia, interpretada por Jean Simmons), e o próprio filho. As platéias de massas exigiam essas cenas sentimentais. Afora isto, nem Graco nem Júlio César tiveram algo a ver com Espártaco; o último Graco a chefiar a plebe romana havia sido assassinado meio século antes. O motivo, aqui, foi evidentemente inserir no mesmo filme tantos romanos famosos quanto fosse possível.

Outra tendência dos cineastas foi dividir a raça humana entre bem e mal. Tudo parece um pouco harmonioso demais no lado dos rebeldes (quando deve ter existido algum compreensível desentendimento de propósitos entre os seguidores de Espártaco). O verdadeiro Espártaco foi brutal o bastante para mandar matar cerca de trezentos prisioneiros romanos em honra de Crixus, seu companheiro assassinado (a menos que isto seja contrapropaganda abusiva). A malda-

de implacável dos romanos leva o filme a deixar os cidadãos comuns de Roma de fora da história, com o corolário de alguns espectadores acabarem perguntando em favor de que causa os legionários que derrotaram Espártaco estavam lutando.

Há também uma grande distorção política em *Spartacus*. Somos levados a crer que a crise precipitada por Espártaco faz com que Crasso se torne um ditador. É verdade que os romanos haviam sofrido algum tempo sob um ditador, Sula, entre 82 e 80 — e padeceriam pouco depois sob outro, Júlio César, de 49 a.C. em diante —, mas, nos anos 70, os romanos ainda possuíam a forma e até a realidade de um sistema de governo republicano. (O cargo que o filme dá sucessivamente a Glabro e a César, a saber, o de prefeito da cidade, ainda não existia.) Ao ser despachado contra Espártaco, Crasso era simplesmente um ex-pretor (embora inusitadamente rico para um ex-prefeito); seu êxito o ajudou a ganhar a eleição para cônsul no ano 70 a.C., mas ditador ele nunca foi.

O motivo dessa distorção era, evidentemente, sugerir que a rebelião de Espártaco começou, ou pelo menos fez prever, o colapso do sistema de escravos. Analogamente, o narrador, no início do filme, nos conta que o cristianismo criará mais tarde “uma nova sociedade” — está implícito, sem escravidão. Na verdade, como o próprio roteiro diz, em outras plagas a escravidão sobreviveria muito bem, obrigada, por mais 2 mil anos, ou quase.

A escravidão romana

No século I a.C., muitos escravos romanos eram, como Espártaco, prisioneiros de guerra; outros, filhos de escravos e, portanto, escravos desde o berço. Quase todos cultivavam a terra ou então serviam em tarefas domésticas, embora alguns, como o Espártaco de Kirk Douglas, trabalhassem em cavalaria ou em minas. Para a maioria dos escravos, as condições físicas de vida eram extremamente duras, e até os escravos domésticos eram submetidos a exploração sexual (no filme, Antonino só escapa desse abuso porque foge). Para os poucos favorecidos, havia a possibilidade da liberdade (um costume intitulado manumissão). Os felizardos que recebiam a manumissão de seus donos tornavam-se cidadãos romanos de direito.

Mais tarde...

Durante os muitos séculos de história romana depois de Espártaco, nunca mais houve uma rebelião de escravos com as mesmas dimensões — em parte por causa da brutalidade da repressão romana, em parte porque os romanos foram inteligentes o bastante para compreender as vantagens de recompensar alguns escravos com privilégios, entre eles a liberdade. Às vezes, escravos se revoltavam de fato, mas eram logo derrotados. As mudanças que ocorreram com a escravidão no fim da Antiguidade e no início da Idade Média são uma questão controversa entre os historiadores, mas a escravidão, com certeza, sobreviveu, e em escala substancial. Mais tarde, mudanças na economia do Império Romano alteraram o papel da escravidão, mas a instituição em si jamais foi desafiada pelo cristianismo. Os cristãos da Antiguidade, como outros povos antigos, aceitavam sem escrúpulo a existência da escravidão. Mas, ao cabo de muitas décadas, os imperadores cristãos acabaram pondo fim aos combates de gladiadores.

Leituras de apoio

Keith R. Bradley, *Slavery and Rebellion in the Roman World, 140 B.C.–70 B.C.* (Indiana University Press, 1989)

Keith Hopkins, *Conquerors and Slaves* (Cambridge University Press, 1978)

1960/EUA/Em cores

DIRETOR: Stanley Kubrick; PRODUTOR: Edward Lewis; ROTEIRO: Dalton Trumbo;
ESTÚDIO: Universal; VÍDEO: CIC Video; DURAÇÃO: 196min.

E L E N C O

Bruto	(James Mason)
Marco Antônio	(Marlon Brando)
Júlio César	(Louis Calhern)
Cássio	(John Gielgud)



Pássaros em galolas eram usados para determinar o futuro

Videntes e presságios

A história antiga só pode ser entendida se o leitor de hoje levar em conta que, no mundo greco-romano, imperava uma crença generalizada, senão universal, em presságios e prodígios. Os romanos da época de César estavam convencidos de que esses indícios prenunciavam o futuro. Assim, era crença generalizada que um vidente advertira César quanto ao seu assassinato iminente. É bem possível que César estivesse de fato advertido dos perigos causados por sua conduta política.

Os romanos também acreditavam que os sonhos prediziam o futuro. Na peça de Shakespeare, a esposa de César, Calpúnia, sonha com o assassinato do marido, adverte-o de não visitar o Senado de manhã e suplica-lhe que alegue doença. Tais eventos podem perfeitamente ter precedido a morte de César naquele dia, mas não existe sólida evidência histórica que sustente esse enredo.

JÚLIO CÉSAR

Michael Grant

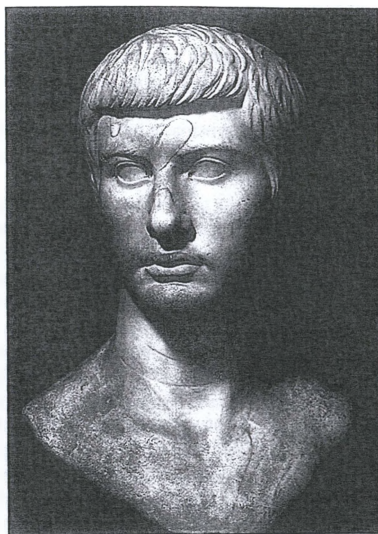
Sabemos, há séculos, que a peça *Júlio César* de Shakespeare é maravilhosa. Sem dúvida, é extraordinariamente bem-escrita, extremamente dramática e complexa no retratar pessoas e emoções. Mas tudo isto se vê às vezes obscurecido pelas famigeradas citações, comumente repetidas, extraídas da peça: "Cuidado com os idos de março", "qual um Colosso ele domina o estreito mundo", "amigos, romanos, compatriotas, emprestai-me vossos ouvidos" e assim por diante. Apesar desses refrãos eternamente repetidos fora do contexto, porém, não é demais repetir: este é um drama inesquecível e admirável.

A primeira questão inevitável quanto a uma versão cinematográfica, como a que foi feita em 1953, seria: até que ponto o filme foi fiel à peça de Shakespeare? E a resposta seria: no todo, bastante fiel. Tal afirmativa exige, é claro, observações complementares. Uma observação óbvia é que muitos versos foram cortados. Mas a parte principal da peça permanece intacta. Ou não? O filme usa muitos atores famosos cujas personalidades não se pode esperar que ficassem totalmente imersas na maquinaria do enredo. Penso, em especial, em John Gielgud e James Mason, que dão mais vida a Cássio e Bruto do que o próprio Shakespeare deu — mas cada qual a seu modo. Minhas outras queixas são menos importantes: parece haver uma confusão em torno do local onde César é assassinado; e lamento ver bustos suspeitosamente parecidos com Adriano, que só nasceu bom tempo mais tarde. Também receio, por um instante, ter percebido o busto de Nero, mas deixem isso para lá...

A segunda questão inevitável é: até que ponto a peça e o filme foram fiéis ao César da História? Neste sentido, temo que ressalvas muito mais graves se imponham. Isto não deve surpreender, já que o próprio Shakespeare recorreu a dados históricos precários. Ele baseou a peça quase inteiramente em uma obra muito conhecida na época, *Plutarch's Lives of the Noble Grecians and Romans*, publicada em 1579, em tradução para o inglês de sir Thomas North. Este, por seu turno, fundamentou sua tradução não no original de Plutarco, mas na versão para o francês de Jacques Amyot, publicada em 1559. Embora o trabalho de North tenha exercido forte influência na literatura e no idioma ingleses, Shakespeare foi certamente mais longe do que ele, ao delinear personagens e ao criar um enredo inesperado e bem-equilibrado. Mas, quanto à história, confiou na interpretação que North fez (no todo, não muito má) de Plutarco. Quanto aos méritos e deméritos de Shakespeare, permitam-me citar a mim mesmo (do meu livro *Readings in the Classical Historians*: Scribners, 1992):

Plutarco foi e é tido como o maior de todos os biógrafos. Seu dom especial reside na escolha de anedotas íntimas, calculadas para prender a atenção dos leitores e acentuar o caráter moral dos perso-

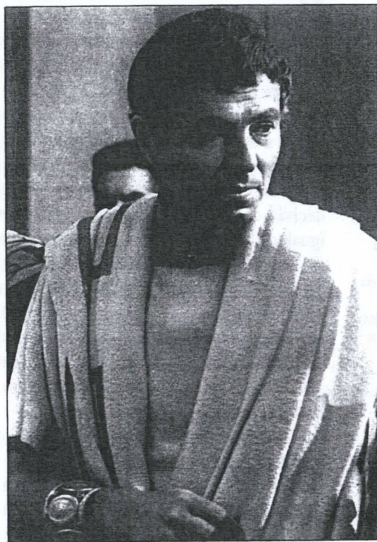
A HISTÓRIA



Marco Júnio Bruto nasceu provavelmente em 85 a.C. Quando a guerra civil estourou, aliou-se a Pompeu, mas César o perdoou depois de Farsália. Em 46 a.C., César nomeou Bruto governador da Gália Cisalpina, dois anos mais tarde fê-lo pretor da cidade (*praetor urbanus*).

Bruto aliou-se à conspiração contra César por razões patrióticas e idealistas. Sonhava com a restauração do domínio republicano e orgulhava-se de descender, como dizia, de Lúcio Júnio Bruto, fundador histórico da República romana. Após a segunda batalha de Filipos em 42 a.C., dando-se conta de que a causa republicana estava definitivamente perdida, Bruto suicidou-se, aos 43 anos.

HOLLYWOOD



James Mason como Bruto

O produtor John Houseman e o diretor Joseph L. Mankiewicz não surpreenderam ninguém ao escolher os prestigiados atores britânicos James Mason e John Gielgud como, respectivamente, Bruto e Cássio. Mas chocaram todo mundo quando escolheram Marlon Brando para o papel de Marco Antônio. Na época, Brando ainda era apelidado de "The Mumbler" (Resmungão) por seu desempenho truncado como Stanley Kowalski em *Uma rua chamada pecado*. Ao ser convidado por Mankiewicz para o papel, passou um mês ouvindo discos de Laurence Olivier e do seu próprio ídolo John Barrymore interpretando falas de Shakespeare. Em seguida, Brando gravou as suas próprias versões daqueles versos e tocou o disco para Mankiewicz. "Você está pronunciando exatamente como June Allyson!", comentou Mankiewicz.

Júlio César

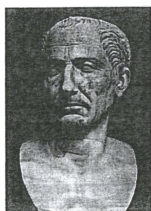
Caio Júlio César nasceu em Roma no ano 100 a.C., no seio de uma família patricia cuja linhagem remontava à própria deusa Vênus. Mas os *Julii Caesares* não eram ricos, influentes, sequer destacados.

Em 84 a.C., César se engajou no radicalismo político casando-se com Cornélia, filha de Lúcio Cornélio Cina, que, junto com Caio Mário, chefiara uma revolução em 87 a.C. (massacres tenebrosos seguiram-se à eleição deles como cônsules em 86 a.C.).

Após trabalhar como advogado, César viajou para Rodas a fim de estudar oratória sob a tutela do famoso professor Molon. No caminho, foi capturado por piratas, que o prenderam e pediram resgate (a inépcia da nobreza romana havia transformado o Mediterrâneo daquela época em um lugar sem lei e sem ordem). César conseguiu pagar o resgate — mas, logo em seguida, montou um exército particular que usou para capturar e crucificar os piratas. De volta a Roma, apoiou os remanescentes seguidores de Mário (que se casara com a tia de César e era agora, portanto, um contraparente). Quando a primeira esposa de César morreu em 69 a.C., ele se casou com Pompéia, parente afastada de seu aliado político Pompeu (e neta de Sula, inimigo de Mário).

Em 63 a.C., César foi eleito pontífice supremo (*pontifex maximus*) e três anos depois formou o Primeiro Triunvirato com Pompeu e Crasso, tornando-se cônsul em 59 a.C. (No mesmo ano, casou-se pela terceira vez, com Calpúrcia.) Nos nove anos seguintes, empreendeu as Guerras Gálicas, invadiu a Grã-Bretanha em 55 a.C. e, novamente, em 54 a.C. Em 49 a.C., rompeu com Pompeu, cujos correligionários então controlavam o Senado. No início de janeiro, atravessou o rio Rubicão, que separava a Gália Cisalpina (então uma província separada) da Itália, e deu início à guerra civil (que se prolongou até 45 a.C.).

Em 48 a.C., com Marco Antônio no comando da sua ala esquerda, César derrotou Pompeu em Farsália, na Grécia. Em 46 a.C., esmagou os últimos adeptos de Pompeu em Trapo, no norte da África. De volta a Roma, teve seu período de ditador (a partir de 49 a.C.) prorrogado para dez anos. Em 44 a.C., tornou-se ditador vitalício. Então, enquanto se preparava para a guerra contra a Pártia e a Dácia a fim de restaurar a ordem no mundo greco-romano, foi assassinado.



nagens. Ele vê cada feito como um extraordinário desempenho teatral e nos dá a ilusão de entrar no coração e na mente desses personagens. Ainda assim, o seu senso histórico exige críticas. Há uma abundância de conjecturas sem fundamento, há quadros de conversas imaginárias e juízos pessoais carregados, bem como distorções da verdade, quando exemplifica a virtude ou o vício.

Plutarco era também bastante ligado em sonhos, presságios e videntes — que fazem, afinal, parte da História, pois as pessoas acreditavam neles e agiam segundo eles. Entretanto, não se deve esperar uma maravilhosa exatidão histórica da peça de Shakespeare, e disto, estou certo, ele tinha plena consciência.

As visões de Shakespeare e de Plutarco são bastante simples, ou talvez superadas pelos pesquisadores contemporâneos. Com certeza, os dois estavam certos ao sugerirem, ou insistirem, que César foi realmente um megalomaniaco. O próprio César parecia ter consciência dessa reputação, motivo pelo qual recusou, pública e ostensivamente, a coroa que lhe foi oferecida no início de 44 a.C. Caso a tivesse aceitado (supondo-se que a oferta fosse realmente para valer), ele teria provocado um problema sério, porque representaria a declaração formal de que a República estava no fim. Mesmo assim, César deu um passo constitucional quase tão grave quanto esse, conforme demonstravam suas moedas: não só a sua efígie aparecia nelas, o que fez dele o primeiro romano a ser retratado em vida, como ele permitiu que ele próprio fosse nomeado ditador *perpetuu*.

Do ponto de vista da nobreza romana, foi um passo realmente sério. A transformação do cargo de César, essencialmente de emergência, em uma autocracia permanente significou que os romanos não iam mais poder competir pelo controle real do Estado nem pelas mordomias a ele agregadas, independentemente da quantidade de consulados que pudessem continuar obtendo.

Em outras palavras, a República estava realmente no fim. E esta condição forma a base das angustiadas discussões que se seguem entre Bruto, Cássio e seus amigos, que Shakespeare e o filme registram. Com certeza, o que levou a conspiração ao ponto de ebulição, e sobre o que ficamos sabendo muito pouco, foi a decisão de César de partir para o leste, em 18 de março de 44 a.C., para tentar igualar Alexandre Magno longe da nobreza romana, contrária e mordaz.

Esta decisão era de fato um mau agouro para os senadores que só pensavam na República. Já era bastante ruim ter um ditador perpétuo dentro de casa. Na ausência de César, eles iam ser governados pelos asseclas de César, o especialista em finanças Oppius e o rico Balbo, que não eram sequer senadores (e Balbo era estrangeiro, um espanhol que havia sido adotado por um grego da ilha de Mitilene). E como essa perspectiva era absolutamente intolerável, o assunto tornou-se primordial nos idos de março.

Se, conforme suponho, houve pressa, ela talvez forneça a explicação para um problema que sempre me preocupou, embora eu não saiba se preocupava Shakespeare. Como puderam homens inteligentes como Bruto e Cássio acreditar que o assassinato de César levaria à restauração da República? Mesmo que tivessem vencido em 42 a.C. a batalha de Filipos, a qual perderam (e com ela as suas próprias vidas), eles podiam acreditar seriamente que a República ia reviver?

Basta ler o mais elementar livro de história para entender que a República romana estava desesperada e irreparavelmente partida. Otaviano e Antônio venceram em Filipos, logo Otaviano se tornou Augusto e teve início o principado romano. O que teria acontecido se a batalha tivesse tomado outros rumos? E teria sido melhor, para o mundo romano e o mundo em geral, se Júlio César sobrevivesse? São perguntas vitais, para as quais nenhuma resposta saiu de Shakespeare nem de Plutarco.

A carreira de César surgiu num ponto crítico de virada histórica. Na verdade, representou a própria virada decisiva. Alguns escritores vêem em César o fundador de um novo tempo; outros, o carrasco de uma velha era. Que ele concluiu a destruição da antiga República que já estava em colapso, não se pode negar; mas dar-lhe o crédito da fundação de uma nova era imperial dificilmente corresponde à verdade. Ao longo dos séculos, os historiadores têm discordado nesses pontos, e sem dúvida vão continuar discordando. Mas não é outro o pano de fundo das admiráveis discussões entre Bruto e Cássio, que dão à peça de Shakespeare um eterno fascínio.

Cássio

Embora a participação de Bruto no complô contra César tivesse convencido várias dezenas de senadores a se aliarem à trama, ele não foi o conspirador principal. Este foi Caio Cássio Longino. Homem algo violento, sarcástico e impiedoso, Cássio sobreviveu à batalha de Carthage em 53 a.C., na qual Crasso perdeu a vida para os vitoriosos partos. Entre 53 a.C. e 51 a.C., com um exército romano reagrupado, repeliu uma invasão parta da Síria.

Como tribuno em 49 a.C., Cássio apoiou Pompeu na Guerra Civil e, assim como Bruto, foi perdoado por César depois de Farsália. Embora obtivesse uma pretoria em 44 a.C., Cássio ainda assim desempenhou papel de liderança no complô contra César. Depois que Marco Antônio o derrotou na primeira batalha de Filipos, Cássio liberou seus homens e lhes ordenou que o matassem. Bruto o pranteou em seguida como "o último dos romanos".



Mais tarde...

Cinco meses depois do assassinato, o ressentimento popular contra os conspiradores — alimentados pelo principal partidário de César, Marco Antônio — obrigou Bruto e Cássio a deixarem Roma. Cássio retornou à Síria, palco de seus triunfos militares anteriores, onde montou um exército. Bruto montou o seu próprio. Enquanto isso, em 43 a.C., Antônio formou o Segundo Triunvirato com Marco Emílio Lépido e Otaviano (mais tarde, o imperador Augusto). Num testamento datado de 13 de setembro de 45 a.C., César havia adotado o sobrinho-neto de 18 anos, Otaviano, como seu principal herdeiro, na hipótese de não ter filhos.

Em 42 a.C., os exércitos de Otaviano e Antônio atravessaram o Adriático e enfrentaram os contingentes de Cássio e Bruto perto de Filipos, na Macedônia. Embora Bruto derrotasse os partidários de César sob o comando de Otaviano durante a primeira batalha de Filipos, Cássio não conseguiu resistir aos comandados de Antônio. Três semanas depois — em 23 de outubro de 42 a.C. —, com Cássio morto, os exércitos combinados de Otaviano e Antônio esmagaram Bruto e os republicanos restantes.

Leitura de apoio

Michael Grant, *Julius Caesar* (McGraw-Hill, 1969)

Zvi Yavetz, *Julius Caesar and the Public Image* (Cornell University Press, 1983)

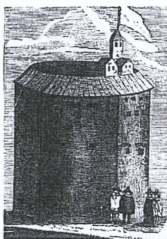
1953/EUA/P&B

DIRETOR: Joseph L. Mankiewicz; PRODUTOR: John Houseman; ROTEIRO: Joseph L. Mankiewicz;
ESTÚDIO: MGM; DURAÇÃO: 120min.

HENRIQUE V

Dois filmes

Anthony Lewis



O Teatro Globe

A primeira parte do *Henrique V* de Laurence Olivier mostra uma récita da própria peça no Teatro Globe, na época de

Shakespeare, com garotos interpretando papéis femininos, vendedores de laranja na plateia e tudo o mais. Até que ponto é fiel esse quadro da arte teatral no ano 1600? Eu estudava em Harvard quando vi pela primeira vez (de muitas outras) o filme de Olivier. Meu professor de inglês, o grande e exigente Harry Levin, lamentava então o que ele chamava de desvalorização do teatro elisabetano: um certo canastronismo por parte de Olivier na cena das rebatidas com o embaixador francês, as rubricas eliminadas e os assobios da plateia.

O Teatro Globe original, onde as peças de Shakespeare eram representadas depois de 1599, foi construído pelos irmãos Richard e Cuthbert Burbage, donos do teatro anterior, sugestivamente denominado "The Theatre". Quando "The Theatre" fechou em 1597, os Burbages mandaram desmontá-lo e o transferiram para Bankside, um bairro a oeste da Ponte de Londres, na margem sul do Tâmisa, onde usaram a mesma madeira para construir o novo teatro. O Globe original incendiou-se totalmente em 1613, quando um tiro de canhão usado para efeito cênico pôs fogo no telhado de palha. O Globe reconstruído (desta vez com um telhado sólido) foi demolido em 1644, dois anos depois de os puritanos mandarem fechar todos os teatros.

A batalha de Agincourt foi travada em 25 de outubro de 1415, em um campo não distante de Calais. Chefiados por Henrique V, cerca de 6 mil arqueiros e soldados ingleses derrotaram forças francesas que eram talvez cinco vezes mais numerosas, infligindo baixas extremamente desproporcionais: 6 a 10 mil franceses mortos para cem ingleses, na maioria feridos. A batalha foi descrita por cronistas da época, tanto ingleses quanto franceses, que contam: quando os ingleses avistaram as enormes forças francesas, sir Walter Hungerford disse "eu só quisera que tivéssemos aqui mais 10 mil bons arqueiros ingleses que adorariam estar conosco", ao que o rei Henrique V respondeu:

"falais como um tolo! Por Deus do céu, de cuja graça dependo, eu não queria um único a mais, ainda que pudesse. Este é o povo de Deus, por Ele a mim confiado, hoje, e Ele é capaz de dobrar o orgulho desses franceses que tanto se gabam de sua quantidade e força".

Shakespeare transformou esse diálogo deselegante em um dos grandes momentos do teatro inglês, fazendo o conde de Westmoreland dizer: "Ah, se tivéssemos aqui apenas mil dos homens que não trabalharam hoje na Inglaterra!" E a resposta do rei é o discurso do Dia de São Crispim, os cinqüenta versos que levam à paixão qualquer plateia apática.

A questão histórica levantada pelo *Henrique V* de Laurence Olivier (1944) e pela refilmagem de Kenneth Branagh, em 1989, é dupla: até que ponto eles reproduziram fielmente a peça de Shakespeare? E até onde o próprio Shakespeare foi fiel à História? Que Shakespeare tomava liberdades com a História, não deveria causar surpresa. Ele exaltava os reis ingleses em geral e, em especial, a monarquia Tudor. Assim como o jovem príncipe Hal que, em *Henrique IV, Parte I*, mata Hotspur em combate individual na batalha de Shrewsbury, o rei Henrique já demonstrava ser algo mais que um mero mandrião. Mas, na História verdadeira, Hotspur foi morto por uma flecha, em Shrewsbury. Coroado, o Henrique shakespeariano é nobre, decidido, duro, generoso, espirituoso, capaz de perdoar e tão perturbado pelo fato de seu pai ter usurpado a coroa de Ricardo II que, antes da batalha, lembra a Deus que construiu altares onde padres "ainda cantam pela alma de Ricardo".

Na realidade, escreve a recente biógrafa Margaret Wade Labarge, "Henrique não possuía nenhuma dessas simpáticas virtudes — tinha pouco carisma, embora se preocupasse de fato com seus soldados; nenhum senso de humor; e uma convicção sinceramente intimidada da sua posição pessoal como instrumento de Deus". A princesa Catarina de França dificilmente teria sido enfeitiçada pelo primeiro beijo. Labarge acrescenta que, embora o fato de ter tomado a coroa à força às vezes incomodasse Henrique IV, "nenhuma sombra de dúvida pareceu cruzar um dia o pensamento do filho".



Henrique V nasceu em Monmouth em 1387, filho primogênito de Henry Bolingbroke (mais tarde, Henrique IV). Bolingbroke era o filho mais velho sobrevivente de John of Gaunt, duque de Lancaster. Nos primeiros anos de reinado do jovem Ricardo II (1377-1399), John of Gaunt mandava no governo inglês, mas seu filho acabou se tornando inimigo do rei. Em 1398, Ricardo II baniu Bolingbroke, e em fevereiro de 1399, quando John of Gaunt morreu, tomou as terras dos Lancasters, privando Bolingbroke da herança e dando-lhe um pretexto para invadir a Inglaterra como paladino da nobreza. Após a rendição de Ricardo, em 30 de setembro de 1399, Bolingbroke tornou-se Henrique IV e fundou a dinastia Lancaster. Criado pelo tio Henry Beaufort, bispo de Winchester, o jovem Hal aprendeu a ler e escrever o idioma inglês com facilidade. (Foi o primeiro monarca inglês a conseguir isso.) Em 15 de outubro de 1399, ganhou o título de Príncipe de Gales e, em 1403, assumiu pessoalmente o controle da guerra contra os rebeldes galeses.



Laurence Olivier foi a figura predominante nos palcos ingleses nos anos do pós-guerra, posição esta confirmada quando ele se tornou *sir* Laurence, em 1947, e lorde Olivier, em 1970. Quem quer que o tenha visto nas produções do Old Vic de *Henrique IV*

— como Hotspur, na *Parte I*, depois como Justice Shallow, na *Parte II* — jamais se esqueceu da bravura exibida em dois papéis tão contrastantes. Olivier era um ator de porte altamente elegante, com uma voz bombástica perfeita para Henrique, em uma produção cuja mensagem subliminar seria celebrar a heróica Grã-Bretanha que então se contrapunha ao nazismo. Já em seu outro filme *Hamlet*, interpretando um papel mais reflexivo, Olivier representa, na minha opinião, com artificialidade, e não convence.



Kenneth Branagh não é bonito no sentido usual da palavra. Tinha 27 anos quando fez *Henrique V*, a mesma idade do rei em Agincourt, mas parecia imberbe e pálido

— mais um anti-herói de Brecht do que um símbolo da fibra britânica. Mas, àquela altura, a noção de fibra britânica já estava tão morta para os intelectuais ingleses quanto a noção de guerra nobre. O filme veio depois não só do Vietnã mas também da aventura de Margaret Thatcher nas Malvinas. Se Branagh vai alcançar algum dia a estatura de Olivier — o que talvez seja o objetivo da sua extraordinária energia — não se sabe, mas não há dúvida de que ele criou o rei Henrique da sua época.



O discurso do Dia de São Crispim

Este dia é chamado de Crispim.
Quem dele voltar vivo, são e salvo,
E estiver de pé ao fim da jornada
Exaltará o nome de Crispim.
Quem sobreviver e vir a velhice
Lembrar-se-á todo ano dos colegas,
Mostrará suas cicatrizes contando
Que as ganhou no Dia de São Crispim.
Se a velhice nos faz esquecer tudo,
A lembrança há de permanecer
Dos feitos de hoje. E nomes como
Harry o Rei, Bedford e Exeter, Warwick
E Talbot, Salisbury e Gloucester, serão
Lembrados com ardor em taças cheias.
Esta história os bons homens contarão
Aos filhos, e Crispim não passará,
Até o fim do mundo nós seremos
Lembrados, nós os poucos felizardos,
Nós um bando de irmãos. Aquele que
Derramar hoje seu sangue comigo
É meu irmão. O dia de hoje expurga
Qualquer vileza. E os nobres ingleses
A dormir sentir-se-ão atingidos
Na masculinidade por não terem
Estado conosco sempre que alguém
Contar que lutou no Dia de São Crispim.

Henrique V, ato IV,
cena 3, versos 40-67

O público de Shakespeare estava familiarizado com a história da monarquia e da Inglaterra a um ponto que nós, americanos, um povo não-histórico, mal podemos imaginar. Eles conheciam o contexto dos episódios que o bardo dramatizou em suas peças históricas, especialmente o da Guerra dos Cem Anos entre Inglaterra e França. Para nós, a noção de um rei inglês reclamando o direito e o título do trono francês parece absurda, têmue pretexto para uma conquista militar cujo êxito parecia igualmente improvável. Na época, porém, isso não seria tão fantástico assim. A linha do trono inglês remontava a Guilherme I, o normando que conquistou a Inglaterra em 1066 e governou os dois lados do canal da Mancha. Em 1337, Eduardo III proclamou-se rei da França e deu início ao que se transformaria numa guerra de mais de um século. Conquistou grandes vitórias em Crécy, em 1346, e em Poitiers, em 1356, mas depois a França recuperou o que havia perdido. Este era o quadro quando Henrique V zarpuou de Portsmouth com uma grande armada, em 11 de agosto de 1415.

As naveas inglesas levavam 8 mil arqueiros, 2 mil soldados, cavaleiros e nobres em armaduras de guerra, e uma grande quantidade de cozinheiros, pajens e ajudantes. Aportaram na foz do Sena, onde hoje fica Le Havre, e sitiaram a cidade fortificada de Harfleur, que caiu ao cabo de cinco semanas: uma vitória inglesa pintada em termos gloriosos por Shakespeare ("Uma vez mais rumo à brecha, caros amigos, uma vez mais / Ou fechai o muro com nossos mortos ingleses / ... / Gritai 'Deus por Harry, Inglaterra e São Jorge!'"). Contudo, na peça, vemos a seguir os soldados ingleses como um bando fraco e desanimado na véspera de Agincourt. O que teria acontecido?

A História conta o que a peça não mostra. A disenteria havia assolado os ingleses, deixando alguns mortos e muitos feridos. Um destacamento precisou ficar em Harfleur para manter a cidade. Os remanescentes — cerca de novecentos soldados e 5 mil arqueiros — partiram para Calais, que já estava em mãos inglesas. Marcharam 400 quilômetros em 17 dias, não raro debaixo de chuva, no final com pouca coisa para comer, exceto carne seca e nozes. Shakespeare sem dúvida romantizou o arauto francês Montjoy, que vai a Henrique e se oferece como prisioneiro em troca de resgate para que não lutem; e o exército inglês estava em forma tão precária que Montjoy pode perfeitamente ter feito o comentário que faz na peça, quando Henrique recusa a proposta ("Nunca mais ouvireis arauto"). O que levou o moral das tropas inglesas àquele grau de derrota aparentemente inevitável é indicado com exatidão no *Henrique V* de Branagh, que tem cenas de soldados maltrapilhos e exaustos marchando sob chuva.

A batalha de Agincourt é o ponto central da peça e de ambas as versões cinematográficas, assim como o foi na breve vida de Henrique (1387-1422). Como puderam os cansados ingleses não só derrotar, mas efetivamente esmagar os franceses, mais descansados e muito mais numerosos? Shakespeare atribui a vitória à decadência da França, à coragem dos ingleses e à inspiração do rei Henrique. Eu mesmo me senti espiritualmente pronto para me alistar como voluntário, quando Olivier terminava o discurso do Dia de São Crispim em ritmo crescente. Os historiadores militares não minimizariam o papel que um comandante cheio de inspiração pode desempenhar, mas eles têm outras explicações



1360

Da França Da Inglaterra



1429

Da França Da Inglaterra Da Borgonha

As reivindicações inglesas de terras

A Guerra dos Cem Anos teve início em 1337 quando o rei Filipe VI da França confiscou Guyenne, um ducado meridional em poder dos ingleses, e levou Eduardo III a organizar uma invasão. As importantes vitórias inglesas em Crécy, em 1346, e em Poitiers, em 1356, motivaram o Tratado de Calais (1360), que cedeu a Aquitânia e vários territórios setentrionais ao rei inglês sem exigir qualquer homenagem. Mas o tratado foi logo rompido e a guerra recomeçou. Lutas esporádicas prosseguiram até 1389, quando Ricardo II assinou a Trégua de Leulinghen: desejando a paz, concordou em evacuar Brest e Cherbourg e em render homenagem a Carlos VI em relação à Aquitânia, renunciando assim aos direitos que o Tratado de Calais lhe garantira. Para reforçar o relacionamento, Ricardo casou-se com a filha de Carlos VI, Isabel, em 1396.

Mas muitos nobres ingleses foram contrários à paz de Ricardo. Eles gostavam, há tempos, das frequentes expedições que faziam à França e temiam perder as vantagens que delas auferiam. Assim, quando Bolingbroke retornou do exílio em 1399, a nobreza juntou-se a ele e o ajudou a depor Ricardo. A nobreza francesa, enquanto isso, fazia suas próprias ressalvas a uma paz que cedia terra aos ingleses. Em 1405, enquanto Henrique IV se ocupava em consolidar seu trono, os duques de Orleans e Borgonha começaram a reconquista da Aquitânia. Um ano depois, no entanto, uma desavença entre eles aumentou e transformou-se em rivalidade. Em novembro de 1407, João de Borgonha, o Temerário, mandou matar Orleans, dando início a uma guerra civil entre os borgonheses e os Armagnacs (assim chamados por causa do conde de Armagnac, chefe do movimento que vingaria Orleans).

Ao ascender ao trono em 1413, Henrique iniciou uma série de negociações infrutíferas com os franceses. Não contente com a Aquitânia e as demais terras cedidas pelo Tratado de Calais, Henrique também exigia a Normandia, a Touraine e o Maine (o antigo império angevino consolidado por Henrique II em 1152 e mais tarde devolvido à França pelo Tratado de Paris de 1259, que manteve Guyenne em poder dos ingleses).



Os soldados

Os soldados entraram na luta segundo o estilo medieval, usando trinta quilos ou mais de armadura: placas de aço até os joelhos, perneiras e capacetes de aço, máscaras faciais com visores. Cada qual carregava também um pesado conjunto de armas: espada, adaga, maça, machado e lança. Com toda essa armadura, como é que a infantaria francesa não estava protegida das flechas? Provavelmente estava, no início. Mas as flechas foram atiradas para o alto, de modo a mergulharem verticalmente para baixo, sobre os cavalos. Muitos relincharam e saltaram de repente; a cavalaria recuou, indo de encontro às próprias linhas da infantaria que avançava, e começou o pânico. Segundo Desmond Seward, em pouco tempo muitos franceses de armadura estavam caídos uns sobre os outros, em pilhas da altura de um homem. Os que ainda estavam vivos eram levados como prisioneiros, ou mortalmente apunhalados através dos seus visores.

Os arqueiros

A nobreza francesa os chamava, conta Alfred Burne, de "a desprezível plebe ignara dos arqueiros". Mas, com seus longos arcos ingleses, eles infligiram danos terríveis. Depois de os dois exércitos ficarem se olhando durante horas, sem entrar em ação, Henrique decidiu incitar os franceses ao ataque. Deu ordem ao comandante dos arqueiros, *sir* Thomas Erpingham, e este fez sinal de que avançassem até cerca de 250 metros da linha de frente francesa, que era o alcance máximo das flechas. Os arqueiros depressa rearmaram suas estacas de 3,5 metros cada, calculadas segundo um ângulo para empalar os cavalos adversários, e então, em uníssono, dispararam a primeira saraivada.

Havia 5 mil arqueiros ingleses, cada qual com um ou dois feixes de 24 flechas cada. No auge do ataque, os franceses eram alvejados por 5 mil flechas vindo ao seu encontro a cada intervalo de dez segundos. Quando o estoque de flechas se esgotou, os arqueiros avançaram e mataram os franceses caídos com porretes e facas. Eles estavam descalços na lama.

para Agincourt: as armas, a tática, a topografia do lugar, o tempo e a natureza das forças antagonistas.

Quanto a esta última, os franceses haviam montado suas tropas às pressas, vindas de todos os cantos de um país de grandes extensões; possuíam comandantes diferentes, ao passo que os ingleses eram um exército treinado sob um comando unificado, composto, em sua maioria, de arqueiros, homens comuns que os franceses consideravam sem berço, preferindo enfrentar nas armas a nobreza e a aristocracia inglesas. Mas esse fator representou uma diferença crucial. O vasto contingente de infantaria francesa provocou o orgulho dos arqueiros e eles acabaram sendo arrasadoramente eficientes. Postados nos pontos extremos da fina linha inglesa e também nos bosques, para além de ambos os lados, eles provocaram os franceses ao começarem o ataque com uma chuva de flechas. John Keegan, em *The Face of Battle*, explica que as flechas foram disparadas para o alto, de modo que fizessem uma curva fechada sobre as fileiras dianteiras dos franceses.

A cavalaria francesa, composta de homens armados montados em cavalos armados, carregou contra os arqueiros ingleses. Mas ao chegarem à meta, e só então, descobriram que os arqueiros ingleses haviam plantado no chão, entre si, longas estacas pontiagudas. Alguns dos cavalos franceses ficaram empalados nas estacas; o restante da cavalaria virou-se e galopou em retirada, de encontro à própria infantaria francesa. Esse foi o primeiro componente da catástrofe.

Chovera a noite inteira e o campo de Agincourt — recém-plantado — estava enlameado. Alguns historiadores acreditam que isso deixou os franceses, com seu armamento pesado, em desvantagem: ficaram literalmente presos na lama. Mas um historiador militar inglês, o tenente-coronel Alfred H. Burne, escreve: "A chuva caiu por igual sobre justos e injustos, e embora estivessem muito molhados por causa do aguaceiro noturno, os ingleses avançaram mais, na lama, que os adversários. Não foi a lama, foram as flechas que fizeram os cavaleiros franceses recuarem e dar início à debandada."

Outro fator, e um dos mais notáveis, é que simplesmente havia soldados franceses em demasia. Eles formavam uma multidão coesa e, ao avançarem, o campo se estreitou, obrigando-os a ficar ainda mais juntos. Em consequência, muitos não conseguiram literalmente erguer os braços para proteger suas espadas. Quando um soldado armado caía, freqüentemente levava junto os que estavam por perto e, uma vez no chão, ninguém conseguia mais levantar-se. Alguns sufocaram sob o peso dos homens que lhes caíam em cima, entre eles a principal vítima do lado inglês, o duque de York.

Os filmes não mostram o amontoamento fatal das linhas francesas. Mas tanto Olivier quanto Branagh, evidentemente, leram livros de História e complementaram o escasso relato que Shakespeare faz da batalha. Os dois filmes mostram as estacas pontiagudas e os vãos maciços de flechas. Olivier foi particularmente eficiente com as flechas, ao passo que Branagh enfatizou a lama. Ambos mostraram o que, segundo os historiadores, foi um importante elemento na batalha: percebendo a confusão nas linhas francesas, os arqueiros correram para se misturar aos atordoados franceses e matá-los com espadins, machados e marretas. Mas os filmes omitem um capítulo soturno de Agincourt: uma terceira

linha de cavaleiros franceses ameaçou os ingleses enquanto estes se ocupavam em recolher prisioneiros. Henrique temeu que, se seus soldados se voltassem para enfrentar os cavaleiros, seriam atacados pelas costas pelos prisioneiros (muitos deles ainda armados), por isso ordenou que matassem os prisioneiros. Os soldados ingleses relutaram em executar a ordem, porque isto significava perder o dinheiro do resgate, mas o rei destacou um contingente de duzentos arqueiros para ter certeza de que a ordem seria cumprida. O massacre só acabou quando a terceira linha da cavalaria francesa se retirou do campo. (Os ingleses ainda tinham 2 mil prisioneiros, que foram levados para Londres. O duque de Orleans, sem resgate, permaneceu preso por 25 anos.)

Os dois filmes refletem visões diferentes da História. O de Olivier, realizado quase no fim da Segunda Guerra Mundial, é uma verdadeira festa patriótica em torno da Inglaterra enquanto ideal espiritual. Começando o filme no interior do Teatro Globe, Olivier nos faz remontar à era elisabetana. Naquele teatro sem cenários, as palavras — gloriosas palavras! — do Coro (admiravelmente interpretado por Leslie Banks) fazem sentido e recriam o ambiente perfeito. Menos sentido faz, no entanto, na versão de Branagh, o Coro passeando por um campo de batalha ou por um moderno estúdio de som. Feito depois da Guerra do Vietnã, o filme de Branagh mostra a brutalidade da guerra e a crueldade dos reis ambiciosos. Mas, a seu modo, isto também é ser fiel a Shakespeare. Olivier omitiu a cena em que Henrique aprova o enforcamento de Bardolph, seu companheiro nos velhos tempos de Eastcheap, porque roubou uma igreja; Branagh incluiu a cena e até parou a câmera no corpo pendente de Bardolph. (Os historiadores contam que Henrique proibira explicitamente roubos de igrejas francesas e puniu os transgressores.)

A poesia e a representação, assim como a História, também dizem a que vêm. Ninguém pode reclamar que Henrique corteje a princesa Catarina num francês desajeitado, nem que ela responda num inglês canhestro. Vendo Renée Asherson e Olivier, ou Emma Thompson e Branagh, a gente acredita que eles — assim como a Inglaterra e a França — viveram felizes para sempre... Puxa vida, a História era e continua sendo mais sangrenta do que isso...

Leituras de apoio

Alfred H. Burne, *The Agincourt War* (Essential Books, 1956)
John Keegan, *The Face of Battle: A Study of Agincourt, Waterloo, and the Somme* (Viking, 1976)
Margaret Wade Labarge, *Henry V: The Cautious Conqueror* (Secker & Warburg, 1975)
Desmond Seward, *Henry V: The Scourge of God* (Viking, 1988)

Henrique V

1944/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETORES: Laurence Olivier, Reginald Beck; PRODUTORES: Laurence Olivier, Filippo Del Giudice; ROTEIRO: Alan Dent, Laurence Olivier; ESTÚDIO: Rank; VÍDEO: F.J. Lucas/Concorde; DURAÇÃO: 127min.

Henrique V

1989/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Kenneth Branagh; PRODUTOR: Bruce Sharman; ROTEIRO: Kenneth Branagh; ESTÚDIO: Curzon/Renaissance; VÍDEO: Paris Video; DURAÇÃO: 138min.



O Delfim

A corte francesa

Resta a questão da corte francesa. Shakespeare nos mostra um rei, um delfim, nobres fracos e efeminados. Olivier fez Carlos VI parecer quase um louco, e isto se revela historicamente fiel: Carlos VI teve fases intermitentes de loucura, de 1392 até morrer, em 1422. Quanto ao príncipe herdeiro, Shakespeare mostra o rei caprichosamente proibindo-o de deixar a corte para ir à luta; ao aparecer lá, ele é alvo de zombarias pelas costas por parte dos condestáveis da França. Na realidade, o delfim não esteve em Agincourt. Mas ainda bem que não nos negaram o deleite de ver, na versão de Olivier, Max Adrian como um afetadíssimo delfim.

Mais tarde...

Henrique V morreu de mal súbito apenas sete anos depois de Agincourt, em agosto de 1422. Sucedeu-lhe o filho Henrique VI, um rei fraco em cujo reinado a Inglaterra perdeu tudo quanto havia conquistado à França. Com a morte de Carlos VI em outubro de 1422, Henrique VI também se tornou o rei titular da França pelo Tratado de Troyes (de 21 de maio de 1420; duas semanas mais tarde, Henrique V desposou Catarina), que, em favor de Henrique VI, impedia futuras reivindicações do trono por parte do delfim. Naturalmente, o delfim se recusou a aceitar o Tratado de Troyes, mas foi só quando Joana d'Arc apareceu, em 1429, que ele descobriu os meios de recuperar o seu legado.

Após a morte de Henrique V, Catarina casou-se com Owen Tudor. Em 1485, seu neto Henrique Tudor derrotou Ricardo III na batalha campal de Bosworth. Tomando a si o trono inglês, Henrique Tudor tornou-se Henrique VII, fundador da dinastia Tudor. A união dinástica entre os Lancaster e os Tudor certamente influenciou Shakespeare — que, afinal, viveu na era Tudor e estava fadado a exaltar a casa dos Tudor.

JOANA D'ARC

Três filmes

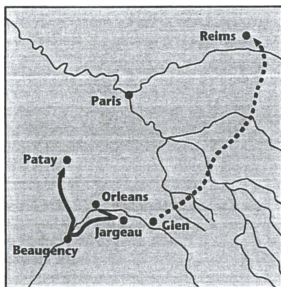
Gerda Lerner

Joana d'Arc é única, entre as figuras femininas históricas, por ser celebrada como uma heroína desde a época em que morreu até hoje. Mesmo antes de morrer, o heroísmo de Joana já era celebrado por Christine de Pizan (1365–c. 1430), a primeira escritora européia conscientemente feminista. Joana tem sido incluída em todas as compilações de mulheres célebres publicadas desde aquela época. Em 1867, a inveterada feminista Sarah Grimké traduziu para o inglês a biografia de Joana d'Arc escrita por Alphonse de Lamartine. Por volta de 1871, já haviam sido publicados mais de 2.500 textos sobre ela, entre eles *Henrique VI*, de Shakespeare, além de um drama de Schiller,

uma peça épica de Voltaire e um romance histórico de Mark Twain. No século XX, ela tem sido tema de biografias, peças, óperas e oratórios. Entre os filmes, houve mais de 12 sobre ela, inclusive uma monumental superprodução de Cecil B. DeMille, em 1916.

Os fatos em torno da vida de Joana d'Arc repousam quase inteiramente nos registros do seu processo e julgamento, publicados pela primeira vez por Jules Quicherat, em 1841, e em testemunhos oculares relacionados ao fato e, mais tarde, à sua reabilitação e santificação. Eis a relação de fatos: durante a Guerra dos Cem Anos, a coroa da França foi disputada pelo filho do rei Valois, Carlos VI, conhecido como o Delfim, e pelo rei inglês Henrique VI de Lancaster. As tropas inglesas, aliadas às de Borgonha, ocuparam grande parte da França. A causa do Delfim parecia irremediavelmente perdida quando Joana surgiu no horizonte, em 1428.

Campanhas de Joana d'Arc, 1429



Rota de Patay —————

Rota de Reims

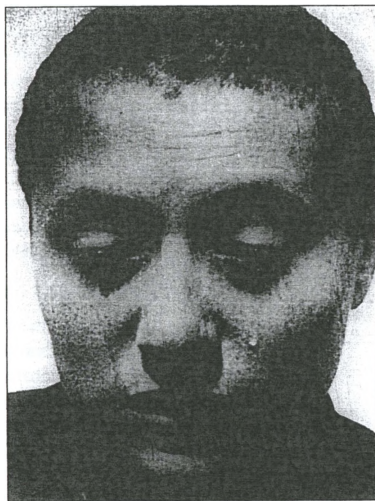
Jovem camponesa analfabeta, Joana ouviu “vozes” pela primeira vez quando tinha 13 anos; no início, negou essas vozes; mas acabou confirmando-as. Obedecendo à exortação de tais vozes — que ela identificava como sendo de Santa Margarida, Santa Catarina e São Miguel —, Joana venceu inúmeros obstáculos até chegar à corte do Delfim. Ali, foi interrogada por vários padres, garantiu-lhes o apoio e incentivou o hesitante Delfim a permitir que ela defendesse a cidade de Orleans, há meses sitiada pelos ingleses. Superando a resistência dos cavaleiros que não queriam ser chefiados por uma garota, ganhou o apoio dos soldados e comandou ataques contra os ingleses em vários lugares. Cheios de inspiração, os franceses conseguiram levantar o cerco de Orleans e partiram para esmagar o exército inglês em Patay. Mas depois dessa vitória os comandantes se recusaram a prosseguir, e os invasores acabaram não sendo derrotados.

Após muita hesitação, exortado por Joana, o futuro Carlos VII continuou a lutar contra os ingleses. Mas o exército real não demorou a ocupar Reims, que se rendeu, e Joana estava presente quando o tema de suas profecias se efetivou: Carlos foi coroado em Reims. Joana queria continuar a enfrentar os ingleses e tomar Paris, mas Carlos, mais uma vez, tergiversou e providenciou uma trégua



Monumento a Joana d'Arc em Orleans

Da transcrição do julgamento de Joana: "O mestre Denis Gastinel, formado em direito civil e canônico, deu a sua opinião da seguinte forma: (...) esta mulher é escandalosa, sediciosa e insidiosa para com Deus, a Igreja e os fiéis. Ela se toma por autoridade, doutora e juíza, quando sua própria fé é suspicaz; ela persiste em erros dissidentes e heréticos (...) ela é sediciosa e perturbadora da paz."



Renée Maria Falconetti em *O martírio de Joana d'Arc*

Em consequência da popularidade que seu filme *Você deve respeitar sua mulher*, de 1925, obteve na França, Carl Theodor Dreyer recebeu uma proposta da Société Générale des Films para dirigir um filme dedicado a uma grande figura histórica francesa qualquer. O diretor dinamarquês escolheu a recém-canonzizada Joana d'Arc porque, segundo escreveria mais tarde, "quis executar um hino ao triunfo da alma sobre a vida". Quase instantaneamente saudado como um clássico, *O martírio de Joana d'Arc* (1928) é uma obra de raro poder.

Alguns dados sobre o conflito

A guerra dita dos Cem Anos, entre a Inglaterra e a França, começou em 1337. Após 1407, uma luta entre os seguidores do duque de Orleans (o partido do delfim) e os borgonheses (aliados dos ingleses) levou à guerra civil. Em 1415, em Agincourt, as forças inglesas chefiadas por Henrique V esmagaram o exército francês. O Tratado de Troyes (1420) deserdou o delfim dos Valois, Carlos (mais tarde, Carlos VII), em favor da dinastia inglesa dos Lancaster. Em 1420, Henrique V casou-se com Catarina, a filha de Carlos VI; ao mesmo tempo, a irmã dela desposou Filipe o Bom, duque de Borgonha. Isto formou a Dupla Monarquia — França e Inglaterra unidas sob a coroa inglesa.

Quando Henrique V morreu em 1422, deixando um herdeiro de nove meses de idade (Henrique VI), o delfim Valois renegou o direito do infante ao trono francês. Mas até 1428 ele ainda não havia sido coroado em Reims. Foi preciso que Joana d'Arc, em pouco tempo, mudasse o rumo dos fatos.

com os borgonheses. Vários meses mais tarde, sem autorização, Joana enfrentou os borgonheses e os britânicos em Compiègne, onde foi ferida e capturada. Após o fracasso de uma tentativa de fuga, a Universidade de Paris, que na guerra civil estava do lado borgonhês, reivindicou o direito de processá-la; seus sacerdotes estavam decididos a lançar Carlos em descrédito e provar que ele conquistara a coroa graças a uma herege.

O bispo de Beauvais, em cuja diocese Joana havia sido presa, comprou-a dos borgonheses por 10 mil francos e levou-a à presença de um tribunal francês, para ser julgada como herege. Sobre o resultado do julgamento, jamais houve qualquer dúvida. Algemada, acorrentada, guardada por soldados, Joana foi interrogada durante três meses, antes de se iniciar o julgamento propriamente dito. Seus juízes foram o bispo de Beauvais e os teólogos da Universidade de Paris, que montaram um processo de 12 cláusulas fundamentado na alegação dela de que as vozes eram divinas e portanto transcendiam à autoridade da Igreja. Joana se defendeu com firmeza, mas afinal, diante das torturas, ameaçada de execução, negou as vozes. O tribunal, ainda assim, condenou-a à prisão perpétua. Três dias mais tarde, ela revogou sua declaração e reafirmou a mensagem das vozes. O tribunal entregou-a às autoridades civis como “herege relapsa” e ela foi levada à fogueira.

As fontes principais contêm uma mistura de fatos comprováveis e casos de ocorrências milagrosas, que, para a mentalidade medieval, pareciam perfeitamente naturais e reais. As testemunhas oculares depuseram reiteradamente, confirmando que Joana havia feito milagres, o que explica a enorme autoridade dela sobre seus contemporâneos e o seu dom de transformar derrotas militares em vitórias. Independentemente de como os historiadores do século XX encarem a verossimilhança dos milagres, o papel histórico de Joana não pode ser avaliado se não se entender que seus contemporâneos realmente acreditavam neles.

Tanto *Joana d'Arc* de Victor Fleming quanto *Santa Joana* de Otto Preminger se mantiveram bem próximos dos principais fatos históricos. Também conseguiram criar um clima de veracidade, usando detalhes superficiais corretos como, por exemplo, as armas, as roupas de época. Vale citar o que George Bernard Shaw escreveu, de modo demolidor e profético, no prefácio de *Santa Joana* (a peça em que se baseou o filme de Preminger):

Que os produtores construam cenários complexos, tragam uma ponte de verdade, água de verdade do rio Loire, e encenem uma luta, evidentemente de mentira, pela posse da ponte, com Joana montada num cavalo de verdade chefiando os vitoriosos franceses. Que a coroação ofusque tudo o que é espetáculo teatral preexistente, mostrando primeiro a procissão pelas ruas de Reims, depois a missa na catedral, sempre com música composta especialmente para a ocasião. Que Joana seja queimada no próprio palco.

Na verdade, não foi outra a abordagem dada à veracidade histórica em ambos os filmes, mas eles diferem muito quanto aos milagres e quanto aos aspectos sublimes da liderança de Joana.

O filme de Fleming mostra vários aspectos dos milagres. Quando Joana tenta ter acesso ao comandante da guarnição mais próxima de sua aldeia, para convencê-lo a levá-la até o Delfim, e é rejeitada, senta-se do lado de fora da praça-forte e aguarda. Um estranho acontecimento sobrevém: todas as galinhas do castelo param de pôr ovos enquanto ela espera mas, assim que é admitida, voltam a pô-los. Em Chinon, vestida de homem, quando lhe dão uma escolta de cavaleiros, Joana abre caminho até o palácio do Delfim. Tendo seu acesso mais uma vez recusado, ela prevê a morte iminente de um soldado que a ameaça ali mesmo. O soldado cai morto e os guardas, agora convencidos dos poderes milagrosos de Joana, a admitem no palácio. Submetida a um teste, ela reconhece o Delfim, embora ele tenha trocado de roupa e de lugar com um cortesão. Mais tarde, mais uma vez ajudada por um milagre, convence os cavaleiros a permitirem que ela os chefie em batalha. Fleming narra estes acontecimentos de maneira direta, de modo que possam ser interpretados como milagres ou como acidentes fortuitos.

As cenas da coroação e de batalhas são retratadas realisticamente e sustentam o peso principal de estabelecer a veracidade histórica. A voz de um narrador oferece de vez em quando um fundo histórico. O único evento dramático que não consta nos registros históricos — a recusa de um dos juizes em tomar parte no julgamento devido a suas falhas legais e processuais e sua subsequente prisão ordenada pelo bispo de Beauvais — é usado para explicar em que base o processo seria declarado ilegal 25 anos mais tarde. Esta invenção funciona bastante bem dramaticamente, e não agride a História.

A cena da fogueira lembra uma pintura medieval e tem um brilho efêmero. A luminosa interpretação de Ingrid Bergman carrega todo o drama e torna-a verossímil a dor e o terror durante a fogueira. Infelizmente, o final “milagroso” — a cruz pairando em frente a ela, tendo ao fundo um glorioso céu dourado e com o apoio de música tipicamente hollywoodiana composta para exprimir exaltação — destrói a ilusão.

Preminger, por outro lado, segue bem de perto o tom e o texto da peça de G. B. Shaw. Joana é apresentada como a voz sensível do povo comum, seus milagres são desmistificados como fraudes, e os poderosos — o clero, os militares e os cortesãos — são retratados como vilões corruptos e ambiciosos. Em seu brilhante prefácio, Shaw mostra ter entendido que o julgamento foi justo para a época, e seu veredicto, racional. Ele trata Joana como uma heresia e precursora de Lutero. Mas, na peça, a racionalidade típica do século XX prevalece sobre a superstição medieval. Os diálogos, apesar das intenções declaradas de Shaw, são apócrifos e totalmente não-históricos. É Shaw, e não Joana, quem fala. A maioria das falas — que compreendem monólogos longos e prescientes de Joana em torno da sua morte iminente — não se baseia nos anais do julgamento e soa como puro Shaw, em detrimento da peça.

Shaw incluiu um epílogo informando a platéia dos acontecimentos após a morte de Joana. O filme usou esse recurso de modo desastrado, como uma moldura para iniciar e terminar o enredo. O efeito é distanciar a platéia dos principais acontecimentos e diminuir o impacto emocional e visual. É como se estivéssemos vendo um filme sobre a historiografia de Joana d'Arc, não sobre a sua vida e morte.



Joana d'Arc (1948)

Atriz popularíssima graças ao frescor e brilho de sua beleza, Ingrid Bergman era uma escolha natural para papéis virtuosos, mas estava igualmente apta para desempenhar mulheres famosas. Após alcançar o estrelato internacional em função de sua parceria com o produtor David O. Selznick, que durou sete anos, Bergman desvinculou-se dos estúdios e tornou-se autônoma; primeiro, interpretou uma prostituta em *O Arco do Triunfo*, de Lewis Milestone (1948), em seguida retomou o mesmo papel de *Joana de Lorena* que lhe valera um Prêmio Tony, e partiu para a versão cinematográfica dessa peça de Maxwell Anderson. Durante anos, a partir de então, sempre que viajava à França, Bergman era recebida pelos fiscais da alfândega com a mesma interjeição: “Ah, Jeanne d'Arc! Bem-vinda ao lar.” Em 1949, Bergman deixou o marido, o médico Peter Lindstrom, pelo diretor italiano Roberto Rossellini, de quem teve um filho, Robertino. Casou-se então com Rossellini, mas o escândalo internacional que se seguiu (ela foi denunciada até no Congresso dos Estados Unidos) maculou sua imagem de integridade e colocou-a na lista negra do cinema americano por sete anos. Ingrid Bergman fez um retorno triunfal a Hollywood com *Anastácia, a princesa esquecida* (1956), colhendo seu segundo Oscar, um sinal de que os “pecados” já estavam então oficialmente esquecidos.

Ex-corredor de automóvel, ex-motorista, o diretor de *Joana d'Arc*, Victor Fleming, começou a carreira no cinema como assistente de câmera, em 1910, e mais tarde trabalhou como operador de Walter Wanger na Conferência de Paz de Versalhes, em 1919. O talento de Fleming para filmes de ação espetacular e a sua capacidade de extrair fortes desempenhos dos astros tornaram-no um dos diretores mais populares dos anos 30. Hoje, é conhecido sobretudo por dois clássicos, *O mágico de Oz* e *...E o vento levou*.



Santa Joana (1957)

Ex-assistente do produtor teatral alemão Max Reinhardt, Otto Preminger iniciou a carreira de diretor em 1935, na Broadway, com o melodrama *A noite é minha inimiga*. Passou a ser bastante solicitado por Hollywood, como ator coadjuvante, para interpretar tipos excêntricos, como nazistas malvados. Sua projeção como diretor veio com o sucesso de crítica e bilheteria *Laura* (1944). Preminger tornou-se produtor independente no início dos anos 50 e não tardou a angariar fama de controvertido por abordar assuntos até então tidos como tabus, como o uso de drogas em *O homem do braço de ouro* (1955).

Após uma caça a talentos envolvendo aproximadamente 18 mil candidatas que levou o diretor a percorrer mais de vinte cidades, Preminger escolheu Jean Seberg para o papel-título de sua versão para o cinema do clássico *Santa Joana*, de George Bernard Shaw. Seberg, uma linda caloura da Universidade de Iowa, tinha pouca experiência como atriz. Quando *Santa Joana* se revelou um fracasso de crítica e bilheteria, sua carreira custou a retomar impulso durante algum tempo, mas seu papel principal em *Acossado* (1959), de Jean-Luc Godard, filme-marco da Nouvelle Vague, lhe trouxe uma renovada atenção internacional. Em 1979, ela foi encontrada morta nos arredores de Paris em consequência de uma overdose de barbitúricos. Afastada do segundo marido Romain Gary, Seberg sofreu muito por ter perdido um filho em 1970, o que a levou ao uso de substâncias químicas e a tentativas anuais de suicídio. Anos mais tarde, o FBI confessou ter espalhado o falso boato de que Seberg havia sido engravidada por um famigerado membro do partido Panteras Negras, e que a finalidade dessa campanha sórdida era "neutralizar" a atriz por apoiar financeiramente os Panteras Negras.

Em Preminger, as cenas do povo em geral e as roupas são mais modestas do que em Fleming, provavelmente devido às limitações do orçamento. O desempenho de Jean Seberg não convence na maior parte do tempo, mas às vezes impressiona. Ela interpreta a donzela como uma adolescente abandonada e não consegue transmitir sua força, seu ímpeto e seu vigor.

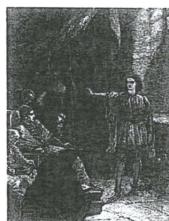
O diretor dinamarquês Carl Theodor Dreyer, em *O martírio de Joana d'Arc*, fez uma abordagem inteiramente diversa. Este filme mudo abrange só o período do interrogatório, julgamento e execução de Joana. Os acontecimentos que o precederam são apenas citados quando referidos no interrogatório. A história é narrada quase inteiramente em *close-ups* de rostos, entrecortados dramaticamente para evocar uma atmosfera de intensa emoção. Alternando imagens dolorosamente lentas do rosto de Joana em agonia com entrecortes rápidos dos rostos de seus torturadores, Dreyer transmite a sensação de que a jovem inocente está sozinha, encurralada por homens maus que a cercam e dominam. A cena quase excruciante dos três soldados da guarda que zombam da jovem acorrentada, coroam-na e lhe dão um cajado, imitando assim a cena de Cristo escarnecido por soldados, ilustra o tema principal de Dreyer, que é o martírio de Joana. Os dois outros filmes não chegam nem perto dessa atmosfera de horror e de inocência perseguida que Dreyer criou. Os raros intertítulos consistem quase inteiramente em trechos dos verdadeiros anais do interrogatório de Joana, o que dá à obra um tom seco e adequadamente medieval. Onde as produções de Hollywood mostram o triunfo de Joana, suas vitórias militares e a queda subsequente, Dreyer expressa magistralmente a sua santidade.

Usando apenas dois cenários, um externo, outro interno, Dreyer narra a história quase inteiramente do ponto de vista e ângulo de visão de Joana. Só na cena final, durante e após a fogueira, o foco é ampliado para a gente comum que, convencida da inocência de Joana, se revolta e é espancada pelos soldados.

Fleming mostra uma espetacular sequência da coroação, com milhares de extras, de acordo com seu rico orçamento, ao passo que Preminger enriquece as cenas na corte com apartes curiosos, trechos divertidos e uma dramatização apócrifa. Mas é Dreyer — com seu filme de pequeno orçamento e quase todo despojado de cenários, roupas e extras — quem chega mais perto de transmitir os fatos históricos: uma jovem camponesa, virgem, vestida de homem; chefia um exército até a vitória; coroa rei o fraco e legítimo herdeiro do trono de França; é traída por ele e por alguns dos seus próprios conterrâneos; sofre uma morte de mártir. Fora compêdida a tudo isso pelas vozes que ouvia; acreditava que essas vozes viessem de Deus e fez com que seus contemporâneos acreditassem que vinham mesmo. Ao morrer, exibindo enorme coragem, a maioria dos presentes acreditava estar diante de uma santa. A Igreja levou mais tempo para acreditar nisso.

Os dois filmes de Hollywood reproduzem a vida e a época de Joana d'Arc com graus variáveis de êxito e alguns momentos de verossimilhança. Dreyer, usando o cinema de modo poético e metafórico, nos faz sofrer a agonia da pequena camponesa Joana e sentir o brilho da presença de uma santa. Ele

não só consumou uma obra-prima, justamente reconhecida como um dos grandes clássicos da história do cinema, como nos mostrou como o cinema pode ser fiel à História sem um elenco de milhares nem um orçamento de milhões.



Joana e suas roupas de homem

Logo no início de sua cruzada para salvar a França, Joana decidiu só usar roupas de homem. Decidiu isso por espírito prático, porque vivia quase sempre no meio de

soldados e alegava que isto a protegia. Mas seu aspecto masculino a deixava vulnerável, pois muitos o consideravam uma ofensa à decência e uma violação dos ensinamentos da Igreja. A insistência em usar roupas masculinas foi citada no processo que se seguiu à sua prisão e representou um dos elementos decisivos que levariam à sua condenação.

Na tarde de 24 de maio de 1431, após renegar as "vozes", Joana voltou para a prisão no castelo de Rouen. Vários juízes foram até sua cela. Segundo a transcrição oficial: "Disseram-lhe que pusesse de lado o traje masculino e vestisse roupas de mulher, conforme a Igreja ordenava. Joana concordou, e vestiu roupa feminina." Em 28 de maio, eles visitaram novamente a cela. E ela, outra vez, estava usando roupa de homem. "Indagada por que havia voltado a vesti-la... ela respondeu que o fazia de livre e espontânea vontade, sem compulsão, porque preferia as roupas de homem às de mulher... Ela declarou ter voltado ao velho hábito porque não haviam sido cumpridas as promessas feitas, a saber, de lhe permitirem assistir à missa e receber a comunhão, e de lhe retirarem as correntes." Voltou então atrás na abjuração, dizendo que "o que havia declarado e repetido na quinta-feira foi unicamente por causa do medo da fogueira", e que preferia "morrer a suportar por mais tempo o sofrimento da prisão". A sentença foi executada dois dias depois.

Leituras de apoio

Bernard Shaw, *Saint Joan: A Chronicle Play in Six Scenes and an Epilogue* (Brentano's, 1924)
Marina Warner, *Joan of Arc: The Image of Female Heroism* (Knopf, 1981)

O martírio de Joana d'Arc

1928/França/P&B

DIRETOR: Carl Theodor Dreyer; ROTEIRO: Carl Theodor Dreyer; ESTÚDIO: Société Générale des Films; DURAÇÃO: 127min.

Joana d'Arc

1948/EUA/Em cores

DIRETOR: Victor Fleming; PRODUTOR: Walter Wanger; ROTEIRO: Maxwell Anderson, Andrew Solt; ESTÚDIO: RKO; DURAÇÃO: 145min.

Santa Joana

1957/EUA/Em cores

DIRETOR: Otto Preminger; PRODUTOR: Otto Preminger; ROTEIRO: Graham Greene; ESTÚDIO: Wheel; VIDEO: Top Tape; DURAÇÃO: 110min.

Mais tarde...

Carlos VII não fez qualquer esforço para salvar Joana e, em 30 de maio de 1431, aos 19 anos, ela foi entregue às autoridades civis e queimada na fogueira. Cerca de 25 anos mais tarde, o monarca providenciou assistência para a família de Joana, apelou ao papa em sua causa e, em 1456, um tribunal papal anulou o julgamento de 1431. Em 1869, o processo de canonização de Joana chegou ao Vaticano. E em 16 de maio de 1920 Joana d'Arc foi finalmente considerada santa pela Igreja católica.

CRISTÓVÃO COLOMBO

Dois filmes

Carla Rahn Phillips

William D. Phillips, Jr.

Apesar da imensa carga de sentimentalismo que assinalou em grande parte a comemoração, em 1992, dos quinhentos anos de Colombo, os estudiosos terminaram aquele ano entendendo melhor Cristóvão Colombo e sua época. O mesmo não se pode dizer do público em geral, especialmente nos Estados Unidos, onde o tratamento dispensado a Colombo nos colégios vem sendo, há tempos, distorcido a fim de acomodar essa ou aquela agenda política. Os dois principais filmes lançados em coincidência com os quinhentos anos poderiam ter tirado proveito da obra de gerações inteiras de estudiosos sérios e apresentado ao grande público a vida de Colombo com toda a

complexidade que ela merecia. Ambos os filmes perderam a oportunidade, e isto não deve surpreender, mas não deixa de ser uma decepção.



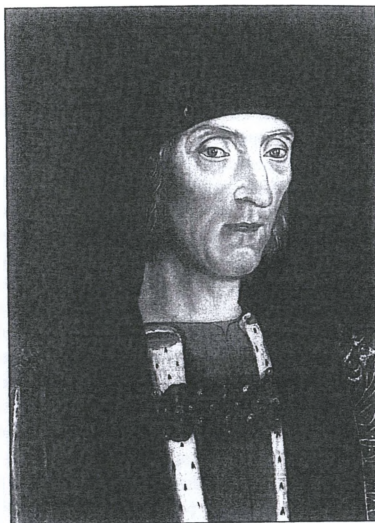
De Portugal à Espanha

Em 1479, Portugal e Castela assinaram um tratado pondo fim à guerra entre os dois países. Portugal ratificou a posse do trono castelhano por parte de Isabel, e Castela concordou em interromper suas viagens no oceano Atlântico para além do sul e do leste das ilhas Canárias. Assim, Castela ficou excluída do lucrativo comércio na costa africana e do que viria a ser o caminho marítimo para as Índias. Para desenvolver qualquer comércio marítimo com a Ásia, Castela precisava descobrir um caminho marítimo pelo Ocidente.

Colombo chegou a Portugal por volta de 1475 e, nos dez anos subsequentes, fez várias viagens locais às ilhas do Atlântico e ao litoral africano. Seu casamento com Filipa Moniz, nobre portuguesa muito bem-relacionada, lhe deu acesso às informações mais atualizadas de que a corte portuguesa dispunha sobre geografia, mas nem por isso ele conseguiu o apoio dos portugueses para sua expedição. Em 1485, depois que mudanças políticas reduziram o poder de influência dos parentes de sua falecida esposa, Colombo mudou-se para a Espanha: ali, é bem provável que tenha sido apresentado à corte castelhana e conseguido, mais tarde, a ajuda de influentes exilados portugueses que exerceram cargos importantes sob Isabel e Fernando.

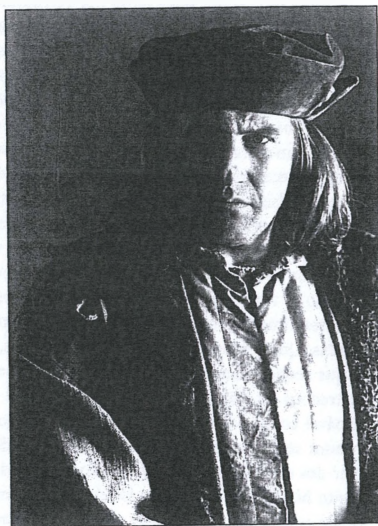
Os fatos conhecidos da vida de Colombo, embora mínimos, fornecem material dramático suficiente para sustentar muitos filmes. Nascido em Gênova em 1451, Colombo se alistou na marinha mercante ainda jovem. Num momento qualquer dos seus primeiros 25 anos de vida, radicou-se em Lisboa e montou negócio junto à comunidade italiana local. Nos nove anos que passou em Portugal, casou-se com uma luso-italiana de certa ascendência nobre, desenvolveu seu plano de buscar um caminho para a Ásia pelo Ocidente e tentou, sem êxito, conseguir que a corte portuguesa financiasse seu plano. Rejeitado, viúvo, vítima talvez de reviravoltas políticas, mudou-se em 1485 para Castela, na direção sudoeste, levando consigo o filho de seis anos, Diego. Ali, tornou-se amigo de monges letrados e, confiante em seus influentes contatos em Portugal e em Castela, conseguiu em pouco tempo uma audiência com o rei e a rainha, a quem apresentou o seu projeto. Uma rota ocidental para a Ásia não só consolidaria o comércio com o lendário Oriente, como também proveria fundos para a reconquista de Jerusalém, em poder dos muçulmanos, e uma oportunidade para converter novos cristãos em outros mares, uma idéia muito acalentada no coração da rainha.

Isabel de Castela acreditava piamente na milenar profecia segundo a qual a Espanha teria papel preponderante nos preparativos para o Juízo Final. Embora tivesse muitos consultores judeus, ela não tardou a concluir que os judeus espanhóis deviam converter-se à fé cristã, ou então deixar o país. É possível que Colombo pensasse como ela em meados da década de 1480; certamente pensou, no fim da vida. Em 1485, empenhada em uma guerra contra a muçulmana Granada, a rainha encontrou tempo para nomear um rol de especialistas que estudassem as idéias de Colombo. Também deu a ele apoio financeiro regular nos sete anos em que aguardava a decisão real. Nesse período, quando fora da corte, ele mantinha casa em Sevilha, onde teve um filho natural, Hernando. Finalmente, quando Castela conseguiu vencer a guerra granadina em 1492, a rei-



O retrato de Berruguete

No final da década de 1980, descobriu-se um quadro que foi atribuído a Pedro Berruguete, artista espanhol falecido dois anos antes de Colombo. O retrato corresponde, de maneira extraordinária, a descrições escritas sobre Colombo. Mostra um homem de rosto comprido, maçãs do rosto salientes, cabelos grisalhos, olhos verde-oliva e nariz aquilino bem pronunciado. Se for um dia reconhecido como um autêntico Berruguete, e se se chegar à conclusão de que o modelo era mesmo Colombo, este quadro será o único retrato do explorador sabidamente feito em vida. Mas, mesmo que não venha a ser autenticado, ainda assim é digno de nota por causa da incrível semelhança com as descrições que foram escritas sobre Colombo.



Gérard Depardieu como Colombo

Embora domine seu próprio idioma magnificamente em tantos filmes franceses de sucesso, o sotaque canhestro de Gérard Depardieu falando inglês torna suas falas em 1492, às vezes, cômicas: em vez de "The land is close", por exemplo, ele diz, em uma cena, "Dee lund eez closh", exprimindo sua esperança de que a viagem termine logo.

A geografia de Colombo

Assim como tantos relatos populares e seculares, *Cristóvão Colombo: A aventura do descobrimento e 1492: A conquista do paraíso* exortam o espectador a tomar partido de Colombo contra os peritos de Portugal e Espanha que se recusaram a concordar com suas noções de geografia e a apoiar a sua viagem de descobrimento. Apesar de tudo, Colombo estava errado, e seus detratores menos longe da verdade. A discussão geográfica se centralizava em torno do tamanho do mundo e da distância no sentido oeste entre a Europa e a Ásia. Todas as partes concordavam quanto à natureza esférica da Terra.

Colombo moldou seus conhecimentos de geografia a partir das evidências que reunira em viagens, em rumores sobre ilhas desconhecidas no Atlântico e em vastas leituras da Bíblia e de obras de geógrafos antigos e medievais. Encontrou especial inspiração nos escritos de um contemporâneo, o humanista e geógrafo Paolo del Pozzo Toscanelli, de Florença, que descreveu a possibilidade de uma rota para a Ásia partindo do Ocidente. Com base em seus próprios cálculos, Colombo pensava que a Ásia se estendesse muito mais para leste do que na verdade ela se estende, e que a Terra fosse muito menor em circunferência do que de fato é. Assim, ele calculou a distância entre as ilhas Canárias e o Japão em no máximo 2.400 milhas náuticas, quando a distância verdadeira é superior a 10 mil milhas náuticas.

Após reunir uma comissão de letrados para examinar as idéias de Colombo, o rei João II de Portugal se recusou a apoiá-lo. Na Espanha, Fernando e Isabel nomearam duas comissões geográficas chefiadas por Hernando de Talavera, renomado oficial da corte, e em ambas as vezes os membros da comissão concluíram que o projeto de Colombo seria impraticável. Mesmo assim, Fernando e Isabel parecem ter chegado à conclusão de que, mesmo remota, a possibilidade de êxito pesava mais que o risco de perder um pequeno investimento, e deram a Colombo permissão para a primeira viagem. Quis o acaso que ele chegasse às Bahamas mais ou menos no mesmo ponto em que calculava chegar à Ásia. Mas, se não fosse a presença inesperada de terras no hemisfério ocidental, Colombo teria provavelmente morrido em sua viagem muito antes de chegar à Ásia, como os especialistas ibéricos haviam advertido.

nha Isabel, apesar do sensato ceticismo externado por muitos de seus conselheiros reais, concordou em financiar uma modesta expedição. Colombo só conseguiu reunir tripulação suficiente para a expedição após convencer alguns navegadores famosos do sudoeste da Espanha, com destaque para os irmãos Pinzón de Palos, a se juntarem a ele.

Ao cabo de uma viagem de pouco mais de dois meses, em grande parte monótona ainda que eventualmente tensa, Colombo chegou a uma ilha nas Bahamas, acreditando que fosse a Ásia. Depois de a explorar ligeiramente e de manter relações amistosas com algumas das dispersas populações locais, deixou ali 39 homens e voltou à Espanha, onde foi acolhido como herói. Organizou quase em seguida uma grande expedição colonizadora, mas sua finalidade principal continuava sendo explorar até descobrir o continente asiático. De volta às ilhas ocidentais, descobriu que os 39 homens haviam sido assassinados, e a nova colônia por ele organizada logo se transformou em um caos, devido à sua inépcia administrativa. Deixando o irmão Bartolomeu no controle, Colombo retornou à Espanha em 1496 e organizou uma terceira viagem, enquanto a colônia experimentava deserções, revoltas entre os colonos, e guerreava com os habitantes locais. Em 1500 a Coroa decidiu entrar em ação. Um emissário trouxe os irmãos Colombo de volta a casa, acorrentados, para enfrentarem a justiça real. Colombo ainda teria a permissão para fazer uma última viagem, em 1502, mas sem qualquer responsabilidade oficial. E morreu em 1506, desiludido, amargurado, embora rico, culpando a todos exceto a si próprio por ter caído em desgraça de modo tão impressionante.

A biografia escrita mais tarde por Hernando, o filho ilegítimo, apresentava uma versão expurgada, mitificada e interessada da vida do pai, e é essa versão mítica que influenciou os filmes aqui comentados. Em ambas as abordagens, Colombo aparece como um indivíduo surpreendentemente manso, em geral de boa índole, sem motivações particularmente fortes, desejoso de fazer o bem à sua família e aos seus reais protetores com sua nova concepção da geografia mundial. Os dois filmes tratam a História como mera matéria-prima a ser adaptada conforme as necessidades do roteiro. A cronologia é dilatada, comprimida, invertida ou então falsificada, a fim de se adequar à trajetória dramática. Personagens históricos são revistos: deificados ou pintados de malevolência, condensados ou inteiramente recriados, conforme interessasse à vontade do diretor.

Ambos os filmes dedicam espaço à evocação visual da época e do lugar, produzindo às vezes imagens impressionantes e mesmo inesquecíveis; é lamentável que essas imagens sejam às vezes ridicularmente exageradas ou simplesmente erradas. Quase ninguém, em ambos os elencos, fala espanhol, e não são poucos os que sequer falam um inglês inteligível. Eventualmente aparecem cenas fiéis, ou trechos de diálogos fiéis, na criação que é em geral fantasiosa, mas só um razoável conhecimento permite separar o trigo do joio. Bem fará o espectador comum se não acreditar praticamente em nada, em uma cena sequer de qualquer dos dois filmes, que não devem ser vistos como documentários de fundamento histórico, e sim como fábulas morais em um contexto histórico frouxamente estruturado. O herói de ambas as fábulas é, naturalmente, Colombo, mas os personagens restantes, e os respectivos papéis a eles designados, variam segundo a visão de cada diretor, bem como o alcance da narrativa.

Em *Cristóvão Colombo: A aventura do descobrimento*, produzido por Ilya Salkind e baseado em argumento de Mario Puzo, acompanhamos Colombo desde, aproximadamente, 1480 até o triunfo após a primeira viagem. Colombo (George Corraface) apresenta-se o tempo todo como um jovem aventureiro, moreno, intrépido, ousado, energético, comunicativo, ora por baixo, jamais por fora. Aparentemente, nem ele, nem ninguém mais no filme envelhece. No início do enredo, ele está na ilha de Quios durante uma viagem comercial a serviço de Lisboa, acompanhado de seu leal amigo Diego de Arana. (Na verdade, ele só conheceu Arana anos mais tarde.) Quando leva à Espanha o filho Diego, seus amigos monges o convencem a apresentar seu projeto de viagem à corte de Castela. Rachel Ward é bonita demais para representar a rainha Isabel, que, aos 37 anos de idade, tinha tido no mínimo sete gestações e uma vida de certa dureza, mas os diálogos são verossímeis. Isabel vê na proposta de Colombo grandes vantagens para a cristandade, apesar do ceticismo de seu marido, Fernando de Aragão (Tom Selleck), e de Tomás de Torquemada (Marlon Brando), chefe da Inquisição espanhola. Retratar estas três figuras-chave com razoável precisão histórica representa uma das raras vitórias dos consultores deste filme. Os inimigos de Colombo na corte são os nobres altivos, assim como a comissão de clérigos especialistas que sensatamente se opõem ao projeto, por julgá-lo mal concebido. Os sete anos frustrantes que precederam 1492 são descartados em poucas cenas: incapaz de partir em viagem, Colombo se entretém com a amante e trabalha em Sevilha para um cartógrafo judeu (fictício), o que permite ao diretor retratá-lo (sem qualquer verossimilhança) como sendo então contrário à crescente onda de anti-semitismo que varria o reino.

Quando a Coroa lhe financia a viagem, a verve de Colombo (que é inexistente porém bem-encenada) permite-lhe angariar o apoio e o fascínio dos habitantes locais. Os irmãos Pinzón estão surpreendentemente bem-caracterizados em todo o filme. Considerável metragem é dedicada à viagem em si, que focaliza e romantiza dois quase-motins (verdade) e encena uma quase-execução de Colombo (mentira) a fim de criar tensão pouco antes de se avistar terra. Na viagem verdadeira, ninguém morreu; no filme, um traidor (fictício) é assassinado e outro é comido por tubarões. Em San Salvador (onde o diretor transforma planícies enlameadas em montanhas), os primeiros encontros entre europeus e nativos se desenvolvem de início em paz, mas já há sugestões de briga no horizonte. Depois que Colombo deixa os 39 homens em Hispaniola, o filme mostra a deterioração nas relações que levou à morte deles (verossímil, embora fictício). O filme termina com a recepção triunfal a Colombo na corte real — embora também com sugestões de sintomáticas catástrofes no horizonte. Colombo tratou alguns dos nativos com crueldade e usou de ameaças e de força para induzi-los a aceitar o cristianismo. Quase morrendo, Martín Alonso Pinzón adverte Colombo: “Não te deixes escravizar pela ambição” — belo toque, porém meio obscuro para quem não conhece os últimos anos de vida de Colombo. Na abordagem de Salkind, o explorador surge como um herói fracassado, não como um ser humano verossímil, nem, muito menos, como o ser humano de verdade que perseguiu um sonho durante quase toda a sua vida adulta.



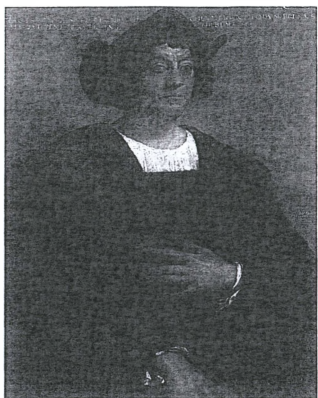
Colombo, acorrentado, de volta da terceira viagem

Hispaniola

Como fundador, colonizador e administrador, Colombo falhou redondamente. O naufrágio do *Santa Maria* na primeira viagem obrigou-o a fundar a colônia de La Navidad no litoral norte de Hispaniola (a ilha onde hoje estão situados o Haiti e a República Dominicana). Após erguer às pressas um forte, Colombo deixou ali 39 homens em janeiro de 1493. Ao retornar, menos de um ano depois, estavam todos mortos.

No início de janeiro de 1494, foi a vez de Colombo abrir espaço para outra colônia, La Isabela, assim denominada em homenagem à rainha e também localizada no litoral norte da ilha. Mesmo tendo escolhido mal o lugar — uma planície situada a um quilômetro e meio de distância da fonte de água potável mais próxima —, Colombo traçou uma pretensiosa rede de ruas onde ficariam as futuras construções. Seu companheiro genovês Michele de Cuneo relatou uma realidade mais modesta: “Aqui fizemos duzentas casas, que são tão pequenas quanto os nossos casebres de caçadores e têm telhado de capim.” Em uma tentativa de aprimorar a comunidade pouco promissora, mal concebida por Colombo, os colonos construíram canais de irrigação, casas de tijolos e um moinho, ao mesmo tempo em que plantaram suas lavouras. Apesar desses esforços, porém, La Isabela não durou muito, por causa das doenças, da má administração e da provisão inadequada de Colombo.

Entre a segunda e a terceira viagens, Colombo deixou seu irmão Bartolomeu no comando de Hispaniola. Bartolomeu concentrou-se em explorar novas reservas de ouro, no sul, e em construir um novo porto, Santo Domingo, no litoral sul. O local escolhido para o porto ficava ao lado de um porto natural, na foz de um rio, e estava cercado de terra boa e arável. De resto, ficava perto das minas de ouro. Todas essas vantagens fizeram de Santo Domingo uma colônia muitíssimo mais adequada para os colonos do que La Isabela, que Bartolomeu acabou abandonando. Santo Domingo existe até hoje e é a mais antiga de todas as comunidades habitadas por colonos europeus nas Américas.



O retrato de Piombo

Retratos de Colombo

A maioria dos retratos de Colombo tem pouca relação com as descrições deixadas por quem o conheceu. Bartolomé de las Casas, que viu Colombo e seus companheiros índios pela primeira vez em Sevilha, em 1493, e mais tarde escreveu uma história das Índias, oferece uma entre as muitas descrições que se parecem entre si: "Na sua pessoa exterior e na disposição corpórea [ele era] alto e não de estatura mediana, o rosto comprido e digno de elogio; nariz aquilino; olhos cinza-esverdeados; complexão pálida, tendendo a vermelho brilhante; a barba e os cabelos, quando jovem, claros; mas logo se tornaram grisalhos por causa das preocupações." (Consta que Colombo ficou grisalho aos 30 anos.)

Até o recente aparecimento do retrato de Berruguete, os especialistas há muito concordavam em que não existia nenhum retrato de Colombo pintado em vida, e que entre os póstumos o mais antigo era um pintado por Sebastiano del Piombo. Uma inscrição no quadro de Piombo traz a data 1519 e a frase: "Eis a parencença do ligure Colombo, o primeiro a entrar de navio no mundo dos antípodas."

Este retrato muito tem influenciado o imaginário popular sobre o explorador. Desde o início da década de 1980, no entanto, os estudiosos contestam a data e a identidade do retratado. No novo rótulo do quadro, na galeria do museu Metropolitan de Nova York, lê-se agora: "Retrato de homem tradicionalmente tido como Cristóvão Colombo... Pelo seu estilo, este retrato de um padre anônimo deve datar do final da década de 1520. Cerca de setenta anos mais tarde, dizia-se que ele era parecido com Colombo."

1492: *A conquista do paraíso*, de Ridley Scott, açambarca mais coisas, acompanhando Colombo desde antes de 1492 até pouco antes da sua quarta e última viagem pelo Atlântico. Nesta versão, pelo menos, Colombo e o elenco de coadjuvantes envelhecem. No papel de rainha Isabel, Sigourney Weaver exhibe uma ou duas rugas, mas aparece vestida, no filme todo, até mesmo em Segóvia, no auge do inverno, com roupas decotadas e cheias de coqueteria. Assim moldada pela fértil imaginação da roteirista e da figurinista, é difícil aceitar a personagem de Weaver como a santa rainha guerreira que Colombo conheceu. O poderoso Fernando de Aragão, um modelo de *O príncipe de Maquiavel*, não diz uma palavra sequer. A comissão de peritos que de vez em quando se reunia na Universidade de Salamanca é, mais uma vez, retratada como um vilão coletivo, exemplificando a mentalidade medieval que, segundo consta, teria dominado a Espanha no final do século XV. Na verdade, tanto a comissão espanhola como a portuguesa tinham à sua disposição todo o conhecimento de geografia da época, que permitia lançar dúvidas justificáveis sobre as teorias de Colombo.

Fisicamente, Gérard Depardieu está bem como Colombo, exceto pelo nariz não-aquilino e pelo irrepreensível sotaque francês (o castelhano que Colombo falava com sotaque italo-lusitano teria sido, talvez, mais inteligível que o inglês de Depardieu). O menos bem-retratado dos principais personagens históricos é Martín Alonso Pinzón (Tcheky Karyo), o inveterado navegador cujo apoio tornou possível a primeira viagem de Colombo. Na versão de Ridley Scott, Pinzón vai procurar Colombo em Sevilha, oferecendo-lhe ajuda direta — em outras palavras, desempenhando o papel de acólito coadjuvante do nosso herói. Não se toma quase conhecimento do drama que precedeu o recrutamento da tripulação, nem da viagem em si. O foco recai sobre as ilhas calorentas e a sua população. A trilha musical exótica, imponente, insinua que estamos entrando no *Coração das trevas* de Joseph Conrad.

De volta à Espanha após a primeira viagem, Colombo começa por conseguir o apoio de um ressentido Gabriel Sánchez, o contador da casa real, figura menos importante, no contexto histórico. Bem interpretado por Armand Assante, Sánchez é usado, no filme, para representar a corte, no início altamente incrédula em relação a Colombo e seu projeto, afinal convencida pelas suas conquistas e por sua impressionante força de vontade. A grande expedição formada para a segunda viagem inclui Adrián Mojica, que simboliza a elite contrária a Colombo. O filme toma partido da versão que Colombo deu aos acontecimentos, a de que suas boas intenções originais acabaram sendo subvertidas de propósito por espanhóis perversos e ambiciosos. Retratando Mojica como uma figura estranha e de comportamento ainda mais estranho, o filme focaliza quase sempre a oposição à administração incompetente de Colombo como uma caricatura antipática. Mas não de todo. São colonos frustrados e frades desinteressados que mandam o recado da incompetência de Colombo até Castela, e a rainha acredita neles, o que está de acordo com a História. Após ser castigado por um anacrônico furação, Colombo é preso pelo emissário real enviado para substituí-lo. Em uma ironia final, o emissário informa que um outro italiano a serviço da Espanha (Américo Vespúcio) descobriu o continente e o reivindicou em nome de Castela. O filme termina com um Colombo envelhecido e castigado, olhando para o mar,

planejando a última viagem e lembrando as explorações anteriores para o filho que em breve o biografaria. Embora as terras que Colombo descobriu tenham recebido o nome de Vespúcio (por um cartógrafo alemão, em 1507), o filme afirma, erradamente, que as conquistas de Colombo estiveram esquecidas até que a biografia de seu filho Hernando as relatasse. Na verdade, Colombo foi citado e elogiado praticamente por todos os historiadores do século XVI.

Cada um dos filmes de 1992 sobre Colombo possui qualidades, mas nenhum captou a personalidade de Colombo ou o seu provável aspecto físico. O filme biográfico de mesmo nome, de 1949, com Fredric March no papel-título, também não. Mas, embora menos sofisticado tecnicamente que os esforços de 1992, ele fornecia a mais verossímil de todas as caracterizações cinematográficas existentes do Colombo verdadeiro — brilhante, leal, instável, convencido, prepotente, irascível, austero e profundamente irritante —, características que ensinaram tanto os seus êxitos como os seus fracassos.

Os filhos de Colombo

Colombo teve dois filhos. Ambos serviram como pajens na corte castelhana enquanto o pai era vivo e mais tarde seguiram carreiras importantes.

O primogênito foi Diego, fruto do casamento de Colombo com Filipa Moniz em Portugal. Diego casou-se com uma nobre castelhana, tornou-se o segundo Almirante do Mar Oceano e serviu como governador-geral das terras descobertas pelo pai.

Hernando foi o fruto ilegítimo da ligação de Colombo com Beatriz de Arana, que morava em Córdoba. Hernando acompanhou Colombo em sua quarta viagem e mais tarde escreveu a mais conhecida das biografias de seu pai famoso. Hernando jamais se casou e usou a riqueza que herdou de Colombo para acumular o que foi sem dúvida a maior biblioteca européia possuída por um único indivíduo. Muitos de seus livros permanecem hoje na Biblioteca Colombiana de Sevilha.



A morte de Colombo

Mais tarde...

A rainha Isabel morreu em 1504, dois anos antes de Colombo. O rei Fernando viveu até 1516, reinando em Aragão, conquistando Navarra para Castela e atuando como regente em Castela para sua filha Joana. O neto de Fernando e Isabel, conhecido como Carlos I de Espanha (e Carlos V do Sacro Império Romano), herdou Aragão e seu império mediterrâneo bem como Castela e seu império americano. Carlos também herdou de seus avós paternos a Holanda e muitas terras dos Habsburgo na Europa central. A união dessas posses criou a primeira superpotência européia.

As viagens e os esforços colonizadores de Colombo deram início ao império americano da Espanha, mas mesmo em seu período de vida dezenas de outros exploradores espanhóis seguiram-no através do oceano Atlântico. Acabaram criando para a Espanha um império que se estendia do norte da Califórnia e do vale do Mississippi até a Patagônia, no extremo da América do Sul. A estrutura colonial administrativa formada pelos reais protetores de Colombo durou de um modo ou de outro até 1898.

Leituras de apoio

Marvin Lunenfeld (ed.), 1492: *Discovery, Invasion, Encounter* (Heath, 1991)

William D. Phillips, Jr. e Carla Rahn Phillips, *The Worlds of Christopher Columbus* (Cambridge University Press, 1992)

Cristóvão Colombo: A aventura do descobrimento

1992/EUA-Espanha/Em cores

DIRETOR: John Glen; PRODUTOR: Ilya Salkind; ROTEIRO: John Briley, Cary Bates, Mario Puzo; ESTÚDIO: Warner; VÍDEO: Paris Video; DURAÇÃO: 120min.

1492: A conquista do paraíso

1992/EUA-Espanha-França-Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Ridley Scott; PRODUTORES: Ridley Scott, Alain Goldman; ROTEIRO: Roselyne Bosch; ESTÚDIO: Paramount; VÍDEO: Video Arte; DURAÇÃO: 140min.

E L E N C O

Henrique VIII	(Richard Burton)
Ana Bolena	(Geneviève Bujold)
Catarina de Aragão	(Irene Papas)
Cardeal Wolsey	(Anthony Quayle)

ANA DOS MIL DIAS

Anne of the Thousand Days

Antonia Fraser

Nem sempre a verdade é mais estranha do que a ficção, mas o caso de Henrique VIII e seus famigerados casamentos em série tem qualquer coisa a ver com o velho provérbio. A estranheza dessa verdade não impediu, no entanto, que se criassem muitas e muitas versões fictícias desse excepcional melodrama do século XVI — a história de um monarca que, para se casar seis vezes, decapitou duas esposas, divorciou-se de outras duas (uma delas morreu de causa natural, a última sobreviveu a ele) — e, no decurso de tudo isto, mudou a religião de seu país. Provavelmente o mais conhecido entre esses enredos de ficção ainda é o clássico *Os amores de Henrique VIII*, estrelado por

Charles Laughton. Para muita gente, a figura obesa, jocosa e mesmo assim ameaçadora de Laughton, vislumbrada hoje em dia, em preto e branco, nas sessões noturnas da televisão, é a encarnação definitiva de Henrique.

Derivado da peça de Maxwell Anderson, *Ana dos mil dias* concentra-se num único relacionamento — Henrique e Ana Bolena. O diretor é Charles Jarrott, mas sente-se que a força dominante é a do produtor Hal B. Wallis, um homem com queda por épicos históricos. (Wallis faria em seguida *Mary Stuart, rainha da Escócia*, com Vanessa Redgrave e Glenda Jackson.) Embora comece com o rei Henrique ouvindo a rainha Ana ser declarada culpada por causa de seus “amantes”, o filme logo mergulha nos *flashbacks*. O enredo começa essencialmente no momento em que Henrique conhece Ana e se apaixona por ela.

As seis esposas de Henrique VIII

- (1) Catarina de Aragão (divorciou-se em 1533) — mãe de MARIA I
- (2) Ana Bolena (executada em 1536) — mãe de ELIZABETH I
- (3) Jane Seymour (falecida em 1537) — mãe de EDUARDO VI
- (4) Ana de Cleves (divorciou-se em 1540)
- (5) Catarina Howard (executada em 1542)
- (6) Catarina Parr (sobreviveu a ele)

Em termos históricos, a data desse encontro fatídico jamais foi estabelecida com precisão, embora o momento mais provável tenha sido durante a festa de Carnaval de 1526, quando o rei tinha 35 anos incompletos e Ana Bolena mais ou menos dez anos menos que ele. (A data de nascimento de Bolena, assim como tantas outras coisas a seu respeito, tem sido alvo de discussões; pesquisas recentes apontam para aproximadamente 1501.) Em 1526, o rei Henrique já estava casado havia mais de dezesseis anos com a princesa espanhola Catarina de Aragão. Nesse período, ela lhe dera uma filha saudável, que tinha então dez anos de idade. Também havia dado à luz outros filhos — um dos quais sobrevivera por oito semanas, no início do casamento; os demais foram perdidos durante a gravidez ou nasceram mortos. Com 40 anos, seis a mais que o marido, ninguém acreditava, e sem dúvida com boas razões, que Catarina ainda fosse ter filhos.

Na verdade, o rei Henrique tinha, àquela altura, um filho vivo — um garoto ilegítimo de oito anos, filho de sua amante Bessie Blount. Mas as suas ambições dinásticas se concentravam, forçosamente, em consumir o mais grandioso dos casamentos para a sua única filha legítima, a princesa Maria Tudor. Recentemente ele tentara, de todos os modos, casá-la com um primo em primeiro grau, o sacro imperador romano Carlos V — sendo o objetivo de Henrique, então, criar uma espécie de reinado pan-europeu sob o domínio simultâneo dos dois



Como insinua o filme, a Ana Bolena histórica era uma graciosa dançarina. Tinha excelente habilidade para isso e dançava freqüentemente nos braços do rei, como observou o contemporâneo que a chamou de "jovem donzela brejeira". Ana tinha cabelos negros e longos, olhos negros brilhantes e acentuadas sobrancelhas de seda que outras testemunhas oculares elogiavam como sendo "uma dádiva de Vênus".



Os cineastas não pouparam trabalho e se esmeraram na aparência e nos hábitos de Ana. Genevieve Bujold é bastante parecida com o famoso retrato de Ana Bolena com a letra B pendente do pescoço. O sotaque francês usado por Bujold (que é canadense de Quebec) está correto porque Ana foi educada na França, uma distinção que, aos olhos da corte inglesa, lhe dava um trunfo a mais.

A Reforma inglesa

O que começou no século XVI como um movimento de reforma religiosa da Igreja católica acabou resultando na Reforma Protestante, com repercussões políticas variadas. A Reforma pôs fim à supremacia eclesiástica do papa e resultou na formação das igrejas luterana, calvinista, anabatista e anglicana. No continente europeu, a ruptura religiosa com o papado precipitou o descontentamento político; na Inglaterra, porém, a ruptura política veio antes.

Quando seu pai faleceu em 1509, Henrique (1491–1547) o sucedeu no trono da Inglaterra como Henrique VIII e logo se casou com a viúva do irmão, Catarina de Aragão, de quem ficara noivo através de uma dispensa papal especial, assinada em 1503. Em 1527 Henrique anunciou seu desejo de divorciar-se de Catarina, alegando que a dispensa papal contrariava o direito eclesiástico. O sacro imperador romano Carlos V, sobrinho de Catarina, foi contra o divórcio e o papa Clemente VII, que Carlos mandara prender, não podia invalidar o casamento sem desagradar ao carcereiro. Quando perdeu as esperanças de garantir uma anulação papal, Henrique decidiu dissolver os vínculos entre a Inglaterra e o papado. Com a ajuda de leis parlamentares, garantiu o controle do clero, forçando esse grupo a reconhecê-lo, em 1532, como chefe da Igreja anglicana. Casou-se então secretamente com Ana Bolena, em janeiro de 1533, meses antes de seu obediente arcebispo de Canterbury, Thomas Cranmer, anunciar o divórcio entre Henrique e Catarina. Embora excomungado imediatamente, Henrique reagiu em 1534 fazendo o Parlamento aprovar uma lei que nomeava o rei e os seus sucessores chefes supremos da Igreja inglesa, e formava assim uma Igreja nacional independente, a Igreja anglicana. Novas leis subsequentes cortaram os rendimentos que o papa recebia da Inglaterra e puseram fim à sua autoridade política e religiosa naquele país.

Henrique não tinha qualquer interesse em ir além dessas mudanças, motivadas principalmente por considerações políticas e não doutrinárias. Mudou a Igreja, mas não pretendia introduzir a doutrina protestante; ao contrário, queria manter os princípios da fé católica. As mudanças na doutrina religiosa anglicana vieram mais tarde, nos reinados de seus filhos Eduardo VI e Elizabeth I.

monarcas. Alternativamente, Maria Tudor poderia ter-se casado com um outro primo em primeiro grau pelo lado paterno, Jaime V da Escócia, levando assim a uma união britânica.

Mais uma vez, em termos históricos está claro que a violenta paixão do rei por Ana Bolena, uma paixão que ela se recusou a satisfazer em termos físicos — pelo menos de forma completa — durante algum tempo, alterou o cenário. Aos poucos, o rei foi levado a crer que seu casamento com Catarina era contrário aos desígnios de Deus (daí, a morte de seus filhos), e que um casamento seu com Ana estaria muito mais de acordo com a vontade divina e seria por essa razão santificado com o nascimento de filhos.

Assistindo a *Ana dos mil dias*, constatamos que o roteiro de Bridget Boland e John Hale enfatiza o tempo todo a necessidade de o rei ter um filho “que traga paz à nossa terra quando eu tiver partido”, conforme mais de uma vez ele observa. O filme também está datado mais ou menos corretamente: 1527. Mas ele parte do pressuposto de que Henrique já buscava um filho quando se apaixonou por Ana Bolena, para o qual não existe evidência histórica. Ele já encarava como “amaldiçoado” o seu casamento com Catarina de Aragão (interpretada por uma Irene Papas altamente melancólica, com o sotaque grego substituindo o espanhol). Mais uma vez, não existe prova histórica disto.

No filme, as necessidades dinásticas de Henrique contrastam com suas carências de natureza sexual. Antes de o filme começar, Henrique seduz a irmã de Ana, Maria, que está grávida; logo em seguida, tendo satisfeito sua luxúria, rejeita-a (e ao filho que está para nascer). Na verdade, Maria Bolena foi amante de Henrique num período anterior, mas jamais concebeu um filho dele. Mas uma Maria grávida, chorosa, era necessária ao enredo do filme, uma história de amor totalmente anti-histórica entre Henrique e Ana na qual, de algum modo, *A megera domada* se mistura a *...E o vento levou*.

A insistência com que Ana Bolena, de início, rejeita Henrique — com força e até violência — propicia alguns bons diálogos meio cafonas (“Amante, dançarás conforme a minha música”) e algumas cenas tempestuosas, até mesmo tórridas. É o poderoso Henrique em busca de uma conquista sexual ante a visão onipresente de Maria Bolena, um sinal de advertência que nos lembra o que pode acontecer a Ana se ela ceder.

Infelizmente, tudo ficou distante demais da História — e da mentalidade do século XVI. Os cronistas da vida das mulheres da época não podem ignorar o seguinte fato: por mais monstro que Henrique tenha sido, todas as suas seis esposas desposaram-no de livre e espontânea vontade — estavam, na verdade, felizes por dançarem conforme a música dele — e pelo menos duas delas, Catarina Howard e Catarina Parr, amavam outros homens na mesma época. A causa estava na posição do rei como centro mesmo do mundo que aquelas mulheres habitavam. Materialmente falando, estava implícito que o rei gerava prosperidade para todos os parentes da esposa, algo de que até a pequena e abobalhada Catarina Howard se dava conta. Mas ainda mais importante do que isto era a pressão psicológica dos deveres do monarca: o efeito de uma paquera real era impressionar qualquer mulher até o ponto da absoluta impossibilidade de recusá-lo.

A Ana Bolena da vida real ficou radiante por receber as atenções do rei. A originalidade de seu caráter (enquanto personagem histórica) estava no modo

como ela, começando com pouquíssimos trunfos na mão, manobrou-os de modo a conseguir o casamento real. A Ana Bolena do filme cede a Henrique somente quando se apaixona por ele e por uma razão que jamais fica clara — mas é decididamente o amor, e não a ambição, que a faz ceder. Mas, àquela altura, apesar de tratamentos carinhosos como “seu grande rei bobinho” (ou, quem sabe, por causa deles?), Henrique já deu início ao seu longo processo de rejeição. Em suma, Henrique já perdeu o interesse sexual, tal como a irmã de Ana advertira. Ana resume a situação quando reflete com tristeza que, em mil dias de rainha, só houve um em que ambos se amaram por igual.

Esta pulsação cardíaca que permeia todo o filme (“no fundo, os homens só querem uma coisa”) é lamentável, porque muitos detalhes, além de pitorescos, estão exatos, entre eles a aparência física dos protagonistas e os cenários (como Hampton Court e o castelo de Hever), que dão à produção uma sensação de colorido, majestade e credibilidade histórica. A maioria dos historiadores também concordaria, hoje, com o relato da queda de Ana. O filme mostra que a execução dela, atribuída a adultério com amantes vários, foi arquitetada por Thomas Cromwell, que agia a pretexto de uma insinuação do rei, então louco para se casar com a submissa Jane Seymour. Eis, mais ou menos com certeza, o que aconteceu: de fato o rei rejeitou Ana Bolena quando ela perdeu um filho (tendo já dado à luz uma filha saudável, a futura Elizabeth I). “Ela abortou o seu próprio salvador”, diz no filme o tio de Ana, uma observação que deve ser historicamente exata. No mínimo, verdadeira com certeza.

Infelizmente, o destaque dado por Maxwell Anderson à história central de amor significa que qualquer verdadeiro elemento político ficou totalmente ausente do filme. Uns poucos murmúrios sobre a dissolução dos mosteiros resumem todo o processo da Reforma. Pior que isso: foi inteiramente omitida a fidelidade pessoal de Ana Bolena à doutrina protestante reformista, o que fazia dela, mais uma vez, uma mulher de notável independência e originalidade para a época.

Leituras de apoio

Antonia Fraser, *As seis mulheres de Henrique VIII* (Record, 1996)
E. W. Ives, *Anne Boleyn* (Blackwell, 1986)

1969/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Charles Jarrott; PRODUTOR: Hal B. Wallis; ROTEIRO: Bridget Boland, John Hale;
ESTÚDIO: Universal; DURAÇÃO: 145min.

Thomas Cromwell

Discípulo do cardeal Wolsey até a queda de Wolsey do poder, em 1529, Thomas Cromwell (1485-1540) entrou para o serviço do rei em 1530 e progrediu depressa: tornou-se conselheiro privado em 1531, mestre das jóias em 1532, ministro do erário em 1533, secretário do rei em 1534 e vigário geral em 1535. Nesse período, redigiu quase todas as leis da Reforma aprovadas pelo Parlamento; de 1536 a 1539, efetivou a Lei da Supremacia (1534) e dissolveu os mosteiros.

Após a morte de Jane Seymour, Cromwell exortou o rei a casar-se com Ana de Cleves e ganhar assim a aliança com o irmão dela, protestante alemão, mas Henrique odiou a quarta esposa desde o início, e a aliança protestante lhe desagradava. Embora Cromwell tenha passado a conde de Essex e a lorde camarista-mor em abril de 1540, os seus inimigos, em junho daquele ano, acabaram convencendo Henrique de que ele era um traidor tanto da religião como do rei. Cromwell foi preso em 10 de junho, condenado sem audiência e decapitado em 28 de julho.



Mais tarde...

Eduardo VI (1537-1553), o filho de Henrique VIII e Jane Seymour, tornou-se rei quando faleceu Henrique em 1547. Como Eduardo não tinha mais de nove anos de idade, o seu tio Eduardo Seymour, duque de Somerset, governou como regente e introduziu as doutrinas e práticas protestantes que Henrique tanto abominava. Esperava-se ainda muito mais do jovem monarca, mas ele morreu de tuberculose aos 16 anos. Quem sucedeu ao meio-irmão no trono foi Maria I (1516-1558), também chamada Maria Tudor e mais conhecida como a Sanguinária. Filha de Henrique e Catarina de Aragão, Maria logo instituiu o catolicismo como a religião oficial. Em seu reinado, muitos protestantes, inclusive cadáveres exumados, foram queimados na fogueira. Quando Maria Tudor morreu, sucedeu-lhe Elizabeth I (1533-1603), a filha protestante de Henrique e Ana Bolena. Em 1559, Elizabeth chegou a um acordo religioso com os católicos que impunha legalmente a religião protestante e tornava ilegal a celebração da missa, mas por outro lado permitia que os católicos pagassem um imposto módico para não serem obrigados a assistir aos serviços da Igreja anglicana, e que lhes permitia celebrar missas em caráter particular, sem interferência.

ELENCO

Sir Thomas More	(Paul Scofield)
Alice More	(Wendy Hiller)
Thomas Cromwell	(Leo McKern)
Rei Henrique VIII	(Robert Shaw)
Cardeal Wolsey	(Orson Welles)



A astúcia de Henrique VIII

Henrique VIII, rei da Inglaterra, era, sem dúvida, um homem extremamente egoísta, mas nem de longe foi o maniaco esbravejante retratado em *O homem que não vendeu sua alma*. Nos seus últimos anos de vida, incapaz de curar uma ferida na perna, ele perdia às vezes o autocontrole, e gritava com os outros. Uma vez, bateu na cabeça de seu secretário Thomas Cromwell; em 1541, irritou-se com os ministros quando lhe revelaram os adultérios da sua quinta esposa, Catarina Howard. Quando frustrado, às vezes chorava.

Mas, em público, especialmente na juventude, sabia ser viperino na sua astúcia. Henrique permaneceu amigo pessoal, até quase a morte, de muitos daqueles que destruiu — entre eles, Cromwell e o cardeal Thomas Wolsey. Com relação a Eustace Chapuys, o embaixador do sacro imperador romano Carlos V (que era também sobrinho de Catarina de Aragão), Henrique fazia um jogo firme de sorrisos, lisonjas e ameaças.

O HOMEM QUE NÃO VENDEU SUA ALMA

A Man for All Seasons

Richard Marius

Em 1534, o inglês sir Thomas More, ex-ministro da Justiça, foi preso na Torre de Londres por traição contra Henrique VIII. A acusação nasceu da absoluta recusa de More a prestar um juramento de apoio ao rei em relação à chamada Grande Questão: divórcio da primeira esposa Catarina de Aragão e posterior casamento com Ana Bolena. Como a Igreja católica se recusava a autorizar o divórcio, Henrique separou a Inglaterra do domínio papal e nomeou a si mesmo "chefe supremo" da fé cristã na Inglaterra. No silêncio de More sobre esta questão, partindo do homem que havia sido o mais próximo dos conselheiros do rei, estava implícita uma condenação aos atos de Henrique. Preso, More foi sucessivamente interrogado pelos assistentes do rei, principalmente por Thomas Cromwell; em 1535, foi julgado e decapitado.

O Thomas More da vida real foi um homem espirituoso, devoto, cheio de princípios, corajoso e fiel até a morte — o herói perfeito, só que estava do lado errado durante a revolução religiosa que assolou o século XVI e levou a Inglaterra a um exuberante nacionalismo protestante. A Igreja papal tornou-se a mesma coisa que Tarquinio o Soberbo havia sido para os romanos, ou aquilo que a Roma de Nero foi para os primeiros cristãos: uma tirania deposta e sempre lembrada com um ódio orgulhoso e um desprezo triunfante. Produzir, na Inglaterra do século XVI, uma peça sobre Thomas More seria mais ou menos o equivalente a montar em Israel, hoje, um drama sobre algum mártir nazista cheio de ideais desenrolado após a queda do III Reich.

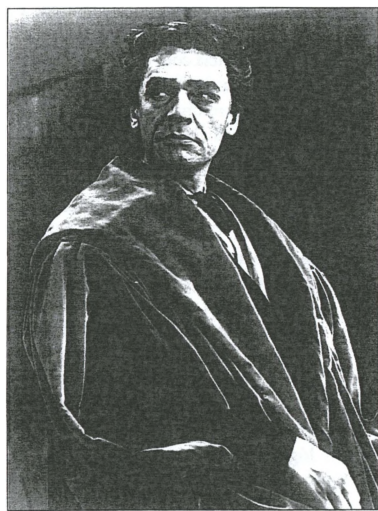
A peça *A Man for All Seasons*, de Robert Bolt, estreou em Londres em 1960 e, por várias razões, repetiu o sucesso em Nova York, um ano mais tarde. Na época, a combinação de tolerância, indiferença religiosa e a generosa personalidade do papa João XXIII colocaram o catolicismo no centro das atenções. (De resto, os americanos haviam elegido em 1960 o seu primeiro presidente católico, John F. Kennedy.) Os horrores do regime de Hitler ainda estavam frescos na memória, e Alexandre Soljenitsin acabara de revelar ao mundo, em *Um dia na vida de Ivan Denissovitch*, o sufoco espiritual dentro da União Soviética.

As platéias estavam prontas para a história de um mártir heróico consciencioso lutando contra o poder de um tirano, e Bolt lhes deu isso. De Paul Scofield, no papel de Thomas More, transpirava uma veemente integridade e uma presença impressionante — para não falar de sua voz irresistível. Em 1966, a versão cinematográfica da peça, admiravelmente dirigida por Fred Zinnemann, correu o mundo, ganhou vários prêmios da Academia de Hollywood e popularizou o nome de More (mais uma vez interpretado por Paul Scofield). Algumas escolas americanas chegaram a trocar de nome, passando a chamar-se Thomas More.

O filme dava ao espectador uma confortável sensação de ficar sabendo tudo sobre More. Ele tornou-se um Abraão Lincoln católico, um ícone de pureza e de



Thomas More nasceu provavelmente na madrugada de 7 de fevereiro de 1478. Reverenciava o pai, juiz da corte do Tribunal do Rei, a quem seguiu na carreira legal. More também cogitou em uma carreira religiosa, mas era louco para se casar e por isso decidiu, como dizia seu amigo Erasmo, tornar-se bom marido em vez de mau padre. Casou-se duas vezes, primeiro em 1504 com uma camponesa chamada Jane Colt, que lhe deu quatro filhos. Um mês depois do falecimento de Jane, em 1511, casou-se com uma viúva, Alice Middleton. More serviu a cidade de Londres até 1517, quando se tornou membro do Conselho Real sob a direção de Wolsey. Quando Wolsey caiu, em 1529, o rei nomeou More para substituí-lo. O Grande Selo, símbolo da sua autoridade, permaneceu em posse de More enquanto durou seu mandato.



Paul Scofield como More na Broadway

Os produtores de *O homem que não vendeu sua alma* se arriscaram quando adquiriram os direitos da peça de Robert Bolt. Embora ela tivesse feito sucesso em Londres e na Broadway, Hollywood estava preocupada porque a história de um mártir europeu do século XVI podia não cair nas boas graças do público americano. Escolher Paul Scofield como More foi outro risco. Apesar de Scofield ter sido muito elogiado pelo tratamento que deu ao papel no palco, Richard Burton ou Peter O'Toole (ambos cogitados) seriam escolhas mais comerciais. Mas a escolha de Scofield revelou-se sábia e corajosa. Ator basicamente de teatro, acostumado a representar para o balcão, sob a direção que valeria um Oscar para Fred Zinnemann, Scofield interpretou um More tão denso e tão contido que acabou ganhando também seu próprio prêmio da Academia.

A Igreja anglicana

Thomas More tornou-se mártir porque não podia concordar com Henrique VIII como Chefe Supremo da Igreja da Inglaterra, título que o Parlamento deu ao rei em 1534. More se apegou ao velho e suado princípio que regia as relações entre a Igreja e os monarcas do Ocidente católico: aos reis cabia proteger a Igreja; aos governos profanos, ordenados por Deus para suprimir o pecado e manter a ordem, não cabia qualquer autoridade sobre a teologia.

A noção de um monarca, especialmente um rei como Henrique VIII, cujas decisões teológicas eram tomadas segundo seus próprios caprichos, horrorizava More. Ele achava que a revelação de Deus inspirava a Igreja em um todo; que, sempre que surgisse uma questão tornando problemático o consenso, caberia a um conselho geral de bispos definir a doutrina. O pronunciamento de More representava um reconhecimento do consenso que se presumia existir no seio da Igreja. Ele jamais insinuou concordar em que um homem tivesse



O cardeal Wolsey

autoridade para tomar todas as decisões que regem uma comunidade — fosse esse homem prefeito, rei ou papa.

O governo de Henrique, chefiado por seu maleável arcebispo de Canterbury, Thomas Cranmer, andou devagar ao alterar velhos hábitos. A Eucaristia continuava

sendo o centro da cerimônia de adoração e Henrique se apegou à doutrina de uma "presença real" nas partes componentes desse sacramento; ou seja, Henrique acreditava que Cristo estava fisicamente presente no pão e no vinho. Em 1538, magnificamente vestido de branco, o rei presidiu pessoalmente ao julgamento de John Lambert. Este havia ensinado que o pão e o vinho não passavam de símbolos do corpo e do sangue de Cristo.

Henrique condenou Lambert à morte na fogueira.

O inglês efetivamente substituiu o latim como a língua cerimonial e os mosteiros ingleses foram abolidos, sendo suas posses confiscadas pelo governo. Mas a confissão oral no sacramento da penitência continuou a vigorar, os padres foram proibidos de se casarem, a exigência dos votos de castidade foi mantida e as orações pelos mortos — implicando a existência do Purgatório — também permaneceram. Na liturgia de adoração, a maioria dos cristãos ingleses sem profundos conhecimentos de teologia nada deve ter notado senão pequenas diferenças entre a Igreja de Henrique e a Igreja católica medieval que ela veio substituir.

princípios capaz de provocar reverência e afeição. Mas para deixar o drama bem ao gosto dos anos 60 e fazer dele uma atraente diversão para o grande público, Bolt nos deu um More que a sua própria época mal reconheceria, um More escondendo demais talvez para o próprio More.

Alguns erros e distorções do filme são concessões inofensivas ao seu conteúdo teatral, outros inferências plausíveis da *Life of More* escrita por seu genro, William Roper, cerca de vinte anos após a execução do prelado (o livro de Roper parece ter sido mesmo a fonte principal do roteiro de Bolt). Aquele que eventualmente traiu More, Richard Riche (John Hurt), compõe um vilão cinematográfico incrivelmente asqueroso. Roper naturalmente aviltou Riche, e Bolt extraiu o que pôde da narrativa de Roper. Mas Roper não foi testemunha ocular dos acontecimentos que descreveu com tanta ênfase. Sem dúvida Riche foi um carreirista e sem dúvida conquistou favores reais com o seu depoimento, mas o exame dos fragmentados registros históricos da época mostra que o papel verdadeiro de Riche foi muito mais ambíguo: o seu testemunho no julgamento de More (que não aconteceu perante um júri de nulidades, como o filme mostra, e sim diante de 18 nobres respeitáveis) foi muito menos malicioso.

O filme, da mesma forma, avilta Cromwell, cujo papel em toda a questão fica contudo menos claro: nem as biografias de autoria da família de More lhe foram hostis. Roper continuou amigo de Cromwell mesmo depois do julgamento de More. Nicholas Barker, da Biblioteca Britânica, contou-me que, um ou dois anos após a morte de More, Cromwell foi padrinho de um filho de Roper e de Margaret, que era filha de More (More teve outros três filhos, que o filme preferiu omitir). Outros erros históricos, embora abundantes, constituem uma aceitável licença dramática. Menos fácil é desculpar a idolatria de Bolt à personalidade de More. O filme adere ao argumento de Roper de que More se opunha eventualmente ao então ministro da Justiça, o cardeal Thomas Wolsey (Orson Welles), inclusive dentro do Parlamento. O filme mostra More investindo contra o cardeal, embora as evidências da época mostrem que More não passava de um dócil servo de Wolsey, em assuntos públicos ou particulares. Ele contava com Wolsey para progredir e nunca fez nada que ofendesse o cardeal, até que Wolsey caiu em desgraça por não ter conseguido a aceitação do papa para o divórcio do rei. O filme também silencia sobre o primeiro discurso de More no Parlamento como titular da Justiça, quando atacou o cardeal de forma cruel e vingativa.

Mais tarde, More escreveria com verve e ironia sobre os aduladores de Wolsey durante o período de poder do cardeal. Mas fica claro, mesmo a partir desses relatos, que o próprio More o bajulava junto com os outros; existem mesmo, até hoje, várias cartas aduladoras de More para Wolsey. A bajulação era o óleo que lubrificava as engrenagens da corte, e More a usava como todo mundo. More era, na frase de Geoffrey Elton, o "humanista manso" de Henrique.

Muito mais condenável, no entanto, é o açucarado retrato que tanto a peça quanto o filme pintam da religião de More e do seu ódio furioso e torrencial contra os protestantes. O More de Bolt recusa-se a deixar que a filha Margaret se case com Roper até mesmo depois de Roper renegar seu ligeiro flerte com a Igreja luterana (mas o episódio luterano de Roper, quase com certeza, aconteceu após seu casamento). No filme, a atitude de More parece semelhante ao desprezo cortês, porém firme, que se esperaria do chefe de uma grande empresa cuja

filha querida quisesse casar-se com um vendedor de carros usados. Em parte alguma vemos o More histórico que produziu centenas de páginas clamando de maneira ofensiva e polêmica pelo sangue dos protestantes. Ele queria destruir a heresia com fogo. Eis uma das mil citações de More que poderíamos extrair de seus libelos contra os hereges: "O autor mostrou sua opinião a respeito da queima de hereges, que é legal, necessária e bem-feita." Quando algum herege era queimado, More exultava.

Em nenhum momento do filme aparece o More que espumou contra o casamento de Lutero com uma freira. Em nenhum momento, o More que, após sua renúncia como presidente da Câmara dos Pares, continuou produzindo obras contra a heresia — até mesmo enquanto o rei tentava negociar uma aliança com os protestantes. Essas obras, com suas ominosas exigências para que o rei exercesse o seu dever contra os hereges, não podiam deixar dúvida em ninguém quanto à posição de More em relação à Grande Questão. Finalmente, os conselheiros de Henrique o fizeram desistir disso à força.

Em nenhum momento do filme aparece o More que queria ver o ódio que tinha aos hereges inscrito em seu próprio túmulo. E, a propósito, More não era um papista como o filme mostra. Ele achava que os papas haviam errado, que melhor que o papa seria um conselho geral de bispos, que esse conselho devia ter autoridade para depor o papa pelas razões que bem entendesse e que a Igreja podia até, talvez, passar sem papa.

O homem que não vendeu sua alma nos mostra um More que morreu heroicamente em nome da sua consciência. O filme extrai dessa consciência o conteúdo mais duvidoso e nos priva assim da tragédia — e da catarse — representada pelo verdadeiro Thomas More. Deixa-nos não purificados e pensativos, mas sim radiantes e confiantes de que qualquer pessoa bem-pensante (como nós) teria votado em favor do herói. Na verdade, a maioria de nós teria feito o que toda a família de More fez: prestar o juramento que ele se recusara a prestar. Também teríamos votado — talvez com votos de cabresto — em favor da morte dele, para que a Inglaterra continuasse a prosperar sem ameaça de invasões estrangeiras ou de guerra civil. Em todo o filme, a gente comum é retratada como lixo, ignorante, manipulável, incapaz de perceber ambigüidades, incapaz de pensar, hipócrita, seduzida pelas aparências. O homem que não vendeu sua alma foi dirigido a esse tipo de platéia. Seu grande mérito é saber nos julgar tão bem.

Leituras de apoio

Richard Marius, *Thomas More* (Knopf, 1984)
J. J. Scarisbrick, *Henry VIII* (University of California Press, 1968)
Lacey Baldwin Smith, *Henry VIII: The Mask of Royalty* (Jonathan Cape, 1971)
Richard S. Sylvester e Davis P. Harding, *Two Early Tudor Lives* (Yale University Press, 1962)

1966/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Fred Zinnemann; PRODUTOR: Fred Zinnemann; ROTEIRO: Robert Bolt;
ESTÚDIO: Columbia; VÍDEO: LK-Tel/Columbia; DURAÇÃO: 120min.

O escritor More

Como escritor, Thomas More é conhecido sobretudo por *Utopia* (1516), narrativa ficcional de uma ilha republicana imaginária ao largo da costa do Novo Mundo. Em *Utopia*, o indivíduo submete-se ao bem da comunidade. Toda propriedade é comum, a vida privada mal existe e o castigo para quem discutir questões políticas em particular é a morte. Os utópicos são devotos de um moderado paganismo filosófico e místico, porém tolerantes em suas opiniões religiosas.

O idealismo comunitário de *Utopia* deu credibilidade à ideia de que More era um pensador nobre e tolerante. Mas quase todos os seus livros eram libelos contra o protestantismo, que lhe parecia uma ameaça tanto à salvação no céu quanto à civilização na terra. More atacou ferrenhamente Martinho Lutero, William Tyndale e outros protestantes, exortando a queimá-los vivos na fogueira. Após renunciar ao Ministério da Justiça em 1532, continuou a despejar livros contra os protestantes enquanto Henrique buscava alianças com luteranos na questão do divórcio.



Xilogravura da primeira edição de *Utopia*

Mais tarde...

Ana Bolena não conseguiu gerar um herdeiro homem para o trono, mas deu à luz a maior rainha inglesa, Elizabeth I. Infelizmente, Henrique não conseguiu pensar no futuro e, cansado de Ana, acusando-a de adultério e incesto, fê-la ser julgada e condenada em um tribunal presidido pelo tio dela, Thomas Howard, duque de Norfolk. Ana Bolena foi decapitada em 1536.

O decapitação de Cromwell em 1540 por ordem de Henrique permanece um mistério. Odiando Cromwell, Norfolk o havia acusado tanto de heresia quanto de traição, e de fato Cromwell parece ter tido inclinações protestantes. Mas Norfolk logo encontrou suas próprias dificuldades. Condenado à morte em 1547, foi salvo milagrosamente quando o próprio Henrique morreu na véspera em que ele ia para o cadafalso.

O governo de Henrique tratou os herdeiros de More com delicadeza. Sua viúva, Dama Alice, viveu mais 17 anos após a morte de More. A filha Margaret morreu em 1544. Nesse ínterim, seu marido, "Filho Roper", caiu em desgraça junto a Dama Alice após a morte de More. Brigão, ele moveu contra ela vários processos por posse de terras que pertenceram a More. Richard Riche morreu rico como barão Riche em 1567.

ELENCO

Lope de Aguirre (Klaus Kinski)

Pedro de Ursúa (Ruy Guerra)

Gaspar de Carvajal (Del Negro)

AGUIRRE, A CÓLERA DOS DEUSES

Aguirre, der Zorn Gottes

Stephen Minto



A rota de Aguirre descendo o Amazonas

Na sua extensão total, o Amazonas é ligeiramente mais curto que o Nilo ou o Mississippi-Missouri, mas o volume de água que carrega excede de longe o de qualquer outro rio no mundo. Desde a época do seu "descobrimento" pelos europeus, no século XVI, parecia impossível que uma região tão vasta do mundo não contivesse riquezas incontáveis. Desde os primeiros que buscaram o El Dorado aos que foram para lá em busca de ouro no final da década de 1980, a Amazônia tem sido alvo de enormes esperanças e palco de decepções fatais. Na verdade, como se admite hoje, a terra amazônica é de um modo geral pobre; a sua fertilidade foi rapidamente eliminada pelo cultivo. Só uma vez, em toda a sua história, a promessa do El Dorado se cumpriu: foi no período posterior a 1850, quando a Amazônia deteve um breve monopólio do comércio mundial de borracha e alguns poucos homens enriqueceram com lucros fabulosos.

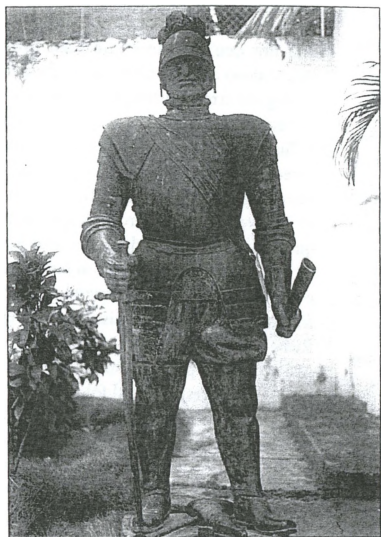
Uma das maiores expedições exploradoras do rio Amazonas deixou o seu acampamento-base, na selva peruana, no dia 26 de setembro de 1560, e tomou o rumo leste. A comitiva era composta de trezentos espanhóis, seiscentos criados índios e vinte escravos negros. No seu comando estava Pedro de Ursúa, escolhido aos 35 anos de idade para representar a autoridade do rei da Espanha em uma viagem rumo ao quase totalmente desconhecido. O objetivo da busca era o reino mítico do El Dorado, a terra dourada, fonte da felicidade — na qual tanta gente acreditava, no início do século XVI, ou fingia acreditar. Ursúa trazia consigo toda uma vida de lutas, a segurança

de uma alta condição social e a fama de ser um dos maiores galanteadores do Peru. Mas, alguns meses mais tarde, em uma aldeia amazônica qualquer situada nalgum ponto da selva entre as atuais cidades de Iquitos, no Peru, e Manaus, ele foi assassinado. O imprevisível cabeça do motim assassino: um homem chamado Lope de Aguirre.

Soldado mercenário, Aguirre nasceu no País Basco. Passou quase 25 anos no Novo Mundo, lutando para ficar com parte das riquezas conquistadas. Quase aos 50 anos de idade, marcado por uma vida de pobreza, finalmente se aventurou. Tendo ganhado o poder com o assassinato de Ursúa, iniciou um reino de terror, matando no mínimo quarenta membros da expedição e criando a lenda que sobreviveria, na América do Sul, até meados do século XIX. De que Aguirre era louco, ou de que ele enlouqueceu no Amazonas, não pode haver dúvida. Mas havia nele algo além do assassino patológico e do criminoso comum: Aguirre foi um político astuto e um líder de homens; montou em plena Amazônia um teatro à altura da sua vasta ambição, um local onde se sentia, em suas próprias palavras, "Príncipe da Liberdade" e a "Cólera de Deus".

Desde as primeiras imagens, fica claro que o filme de Werner Herzog, *Aguirre, a cólera dos deuses*, de 1972, buscava um respaldo mais imaginário do que histórico. "No fim de 1560", lemos, "partiu das serras peruanas uma grande expedição de aventureiros sob o comando de Gonzalo Pizarro. O único documento que sobreviveu dessa expedição perdida é o diário do monge Gaspar de Carvajal." Nada disto, historicamente falando, possui qualquer sentido. Pizarro morreu 12 anos antes de Ursúa partir, executado como um famoso traidor do rei da Espanha. Também não deveria haver nenhum espaço histórico, no filme, para o frade dominicano Gaspar de Carvajal, que em 1560 habitava em toda a segurança um mosteiro de Lima.

Logo, fica evidente que o filme de Herzog reuniu dois enredos bem distintos entre si. Primeiro, a expedição de Gonzalo Pizarro rumo ao El Dorado, que partiu do Equador em fevereiro de 1541. Pizarro enfrentou a fadiga, a fome e as doenças que iriam caracterizar todas as aventuras subseqüentes na selva oriental. E foi obrigado a voltar com o corpo principal da expedição, mais ou menos



Embora se disponha de bastante informação sobre os últimos dez meses de vida de Aguirre, quase nada sabemos a respeito dos cinquenta anos que os precederam. Tudo o que os historiadores descobriram é que ele nasceu na Espanha, provavelmente entre 1511 e 1516; que veio para o Novo Mundo na juventude, como tantos outros; e que, por um quarto de século, viveu e lutou como soldado mercenário na América do Sul. Ele era, informa um historiador, "de altura mediana... manco, muito loquaz... com uma filha mestiça nada feia". Até o seu aparecimento repentino no Amazonas como o assassino de Pedro de Ursúa, quase tudo o mais a seu respeito é pura conjectura.

Ironicamente, o único memorial existente no mundo dedicado a Aguirre é esta estátua em Margarita, uma ilha venezuelana que foi devastada em 1561 por Aguirre e seus homens.



Klaus Kinski como Aguirre

Junto com seus conterrâneos Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff e Wim Wenders, o badalado diretor Werner Herzog ajudou a revitalizar a indústria cinematográfica de seu país nos anos 70. Caracterizado como o "visionário romântico" da Nouvelle Vague alemã, Herzog dedicou coração e mente à feitura de *Aguirre, a cólera dos deuses*, uma das produções independentes mais caras da época. Segundo consta, chegou a sacar de um revólver, durante as filmagens, contra o ator Klaus Kinski, ameaçando-o de morte caso abandonasse o filme.

Mas Kinski, cujos olhos penetrantes e feições aquilinas eram ideais para papéis de loucos ou possessos, continuou a colaborar com Herzog em filmes tão consagrados como *Nosferatu, o vampiro da noite* (1978) e *Fitzcarraldo* (1982). As dificuldades desta última produção foram relatadas de modo impressionante no documentário *Burden of Dreams* (1982), de Les Blank. Kinski morreu em 1991.

Filipe II da Espanha

Como rei da Espanha de 1556 a 1598, Filipe II herdou a maior potência do mundo, enriquecida pelas imensas riquezas das Américas. Em 1588, Filipe enviou sua famosa armada para invadir a Inglaterra, uma catástrofe que marcou o início do declínio do poder espanhol. Um dos pouquíssimos exemplos que temos do ponto de vista pessoal de Aguirre está em uma carta escrita por ele a Filipe, não muito antes de morrer em 1561, na Venezuela. A carta termina assim: "Rebelde até a morte por causa de vossa ingratidão, Lope de Aguirre, o Vagabundo."



A Igreja espanhola

Os missionários que vieram ao Novo Mundo no século XVI eram frequentemente homens de berço nobre. Trouxeram consigo idéias antigas sobre justiça e sobre a responsabilidade do reino, mas também a cultura nova do Renascimento derivada de pensadores como Erasmo e More. Esses padres lutavam, às vezes em uma aliança incômoda com a Coroa espanhola, para mitigar os abusos cometidos pelos conquistadores. Já em 1511, vemos um frade dominicano, Antonio de Montesinos, denunciando o tratamento dispensado pelos europeus aos índios da América do Sul: "Encontrai-vos todos em estado de pecado mortal", diz ele aos colonos, "por causa da crueldade e da tirania que estais infligindo a essas vítimas inocentes." Contudo, o mais famoso desses cruzados foi um outro dominicano, Bartolomé de las Casas, cujos ataques inflamados e inesquecíveis aos conquistadores lhe valeram uma grande influência no Velho Mundo e muito ódio no Novo Mundo.

como se vê no filme de Herzog. Mas um pequeno destacamento de homens, entre eles o padre Carvajal, seguiu em frente, navegou o Amazonas até a foz, no Atlântico, e chegou ao litoral da Venezuela em setembro de 1542. O relato da viagem feito por Carvajal é a crônica de um sobrevivente nato — ele perdeu um olho durante um ataque de índios — e de passagem forneceu vários detalhes ao filme. Mais importante, porém, é o fato de que a apresentação da anacrônica figura de Carvajal ofereceu a Herzog um ponto de vista de bom senso narrativo: um homem inteligente que pôde ver e comentar friamente enquanto tudo ao seu redor se transformava num caos.

O segundo enredo é a "verdadeira" história de Aguirre. Houve pelo menos cinco testemunhas oculares do que aconteceu na Amazônia, homens que conheceram bem Aguirre e que se viram fatalmente envolvidos por seus atos. Mas Herzog não tira muito partido desses relatos, e o que acontece no filme fica, não raro, a um mundo de distância daquilo que os historiadores costumam contar. Por exemplo, no final do filme temos Aguirre perdido e louco no meio da Amazônia; na realidade, Aguirre levou seus homens até o Atlântico, seguindo a mesma rota que Carvajal havia tomado vinte anos antes. Chegou à foz do Amazonas em 4 de julho de 1561, e dali navegou rumo à Venezuela.

O filme também sugere uma visão altamente distorcida, anti-histórica, da Igreja espanhola. "Sabe?", diz Carvajal no meio da sanguinolência aparentemente interminável, "a Igreja sempre esteve do lado dos fortes", um argumento que é bastante dramático no contexto do filme, porém manifestamente falso no contexto do início do século XVI.

Por último — talvez compreensivelmente —, Herzog não tomou conhecimento dos complexos aspectos políticos da aventura de Aguirre. Alguns historiadores têm dito que a rebelião de Aguirre contra o rei da Espanha e, em especial, um discurso por ele feito conclamando seus homens a renegarem a nacionalidade espanhola devem ser encarados como um dos primeiros passos na longa luta dos colonos americanos em busca da liberdade. Herzog simplesmente enfatiza a teatralidade dos acontecimentos e nega-lhes maior significado.

O que interessa a Herzog é, sobretudo, o amplo leque de impressões, é o drama de esgares e de gestos, é a imponência da paisagem. Em três cenas fascinantes, percebemos onde pode estar o sentido mais profundo da história de Aguirre. A primeira é a sequência inicial, na qual Herzog nos mostra os altos Andes nublados e, aos poucos, desce a câmera até uma procissão que ziguezagueia a subida da montanha. Essa procissão termina em figuras que se tornarão familiares no decorrer do filme: a amante de Ursúa, Dona Inés, em uma liteira; o encapuzado monge Carvajal; Aguirre levando a filha pela mão. Todos estão lutando, todos estão dominados: acima, pelas imponentes montanhas e, abaixo, pela lama da chuvosa estação peruana.

O segundo momento ocorre quando Ursúa é levado rio abaixo para ser executado. Seu rosto, no bote, está sereno como se a morte fosse há muito tempo inevitável. A aceitação da derrota parece ter muito a ver com o espantoso mistério da floresta tropical que o circunda tanto quanto com a violência dos seus inimigos. Vemos Ursúa como um homem sobrepujado por um mundo que não pode ter esperanças de entender, e este se revela também o destino de Aguirre.

A terceira cena vem no final do filme, quando Aguirre caminha sobre a jangada que afunda, cercado por macacos, num rio de águas quase imóveis. À medida que a câmera gira em lentos círculos à sua volta, a paisagem escurece na descida rumo à loucura final.

É em momentos como estes, quase sempre despojados de falas ou comentários, que estão os pontos fortes de *Aguirre, a cólera dos deuses*. Se conseguirmos ver a terra peruana através dos olhos de Aguirre, perceberemos através de todos os detalhes anti-históricos uma versão plausível da sua aventura. Jamais sabemos o que realmente aconteceu com Aguirre no Amazonas. Mas, no finalzinho da vida, ele escreveu ao rei da Espanha uma carta insensata onde expressava sua imensa decepção com o fato de tantos assassinatos e tantos esforços lhe terem trazido tão poucas recompensas.

"Jamais permitais que uma outra frota seja enviada àquele rio malévolo", escreveu ele. "Mesmo que mandeis cem mil homens para lá, nenhum escapará, pois não há nada no rio a não ser desespero." Aguirre conheceu um mundo que, visto com imparcialidade, exclui a capacidade de um homem acreditar no valor de seus próprios atos; um mundo onde ser tudo e não ser nada se revela, de modo desconcertante, a mesma coisa. O aparente paradoxo é que, no centro e na sequência final do filme de Herzog, as feições distorcidas de Klaus Kinski a mirar o Amazonas aproximam-nos talvez ao máximo, dentro dos limites possíveis, de um entendimento da psicologia de Aguirre.

El Dorado

Os conquistadores ouviam uma história, provavelmente originária dos índios chibchas dos Andes, sobre um príncipe, ou um padre, que teria coberto o próprio corpo de resina antes de se banhar num lago sagrado. Oferendas de ouro passaram então a ser atiradas ao lago, do qual o príncipe emergiu como o "homem dourado", ou *el dorado*. A idéia foi-se ampliando à medida que as narrações eram repetidas e El Dorado ganhou o significado de "reino do ouro", um lugar sempre inatingível, porém tentadoramente verdadeiro para várias gerações de imigrantes no Peru. O mito do El Dorado também foi estimulado pelas autoridades espanholas, que consideravam as expedições em busca do El Dorado o modo ideal de expulsar do Peru os encenqueiros em direção à selva — da qual, com sorte, eles jamais voltavam.

Mais tarde...

O filme de Herzog deixa Aguirre ainda no Amazonas, tendo aparentemente terminado a sua viagem. Na verdade, Aguirre prosseguiu até completar a navegação do rio e, em julho de 1561, chegou com a expedição relativamente intacta à ilha venezuelana de Margarita. Ali instituiu outro reinado de terror, comparável, em crueldade, ao seu comportamento no Amazonas. Ele e seus homens saíram finalmente de Margarita no final de agosto, deixando o lugar totalmente traumatizado e a economia arruinada. Navegaram até o continente venezuelano, onde Aguirre encontrou a morte nas mãos das forças monarquistas, na cidade de Barquisimeto, interior da Venezuela, em 27 de outubro de 1561. Seu corpo foi esquarterado e atirado à rua; em seguida, foi feita uma proclamação solene exigindo que toda casa pertencente a Aguirre fosse demolida e purificada com sal, para que dele "não restasse qualquer traço ou memória".

Leituras de apoio

Bertram T. Lee, *The Discovery of the Amazon, According to the Account of Friar Gaspar de Carvajal and Other Documents* (American Geographical Society, 1934)

Stephen Minta, *Aguirre: The Re-creation of a Sixteenth-Century Journey Across South America* (Henry Holt, 1994)

1972/Alemanha Ocidental/Em cores

DIRETOR: Werner Herzog; PRODUTOR: Werner Herzog; ROTEIRO: Werner Herzog;

ESTÚDIO: New Yorker; VÍDEO: F. J. Lucas/Concorde; DURAÇÃO: 90min.

E L E N C O

Padre Laforgue (Lothaire Bluteau)

Daniel (Aden Young)

Annuka (Sandrine Holt)

Os iroqueses e os huronianos

Os iroqueses e os huronianos que se defrontaram de forma tão trágica tinham mais semelhanças do que diferenças entre si. Ambos eram confederações de cinco tribos ou "nações", formadas provavelmente durante o século XVI e totalizando, cada uma, de 20 mil a 25 mil indivíduos. Ambos falavam línguas da família iroquesa. Ambos cultivavam legumes como a base de sua dieta. Ambos aceitavam o parentesco matrilinear (através da mãe) e as mulheres eram donas dos campos e das tabas. As mães do clã desempenhavam papel direto na nomeação ou demissão de caciques homens e na adoção de prisioneiros.

Apesar dessas semelhanças, eram inimigos inveterados, pela geografia e pela história. Quando se radicaram em Quebec em 1608, os comerciantes franceses precisaram aliar-se às tribos ao norte do rio São Lourenço: algonquinos e montanhese, que tinham acesso às melhores peles. Estas tribos, por seu turno, eram aliadas dos huronianos, que viviam no sul de Ontário perto do estreito de Geórgia. Todos os três grupos eram há muito inimigos das nações iroquesas espalhadas pelo centro do estado de Nova York. Além disso, os iroqueses comerciavam no rio Hudson com os holandeses, de quem conseguiam armas. Quando doenças epidêmicas assolaram as aldeias iroquesas, nos decênios de 1630 e 1640, seus destacamentos de guerreiros cresceram em tamanho, alcance e ferocidade, à medida que capturavam huronianos, culturalmente semelhantes a eles, como substitutos de seus parentes mortos.



Guerreiros iroqueses retornando de um ataque em 1666

HÁBITO NEGRO

Black Robe

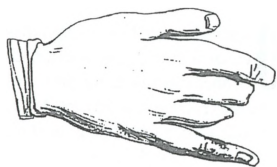
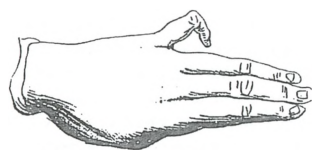
James Axtell

tentativa de uma cultura religiosa empenhada em entender, desacreditar e transformar uma outra cultura religiosa.

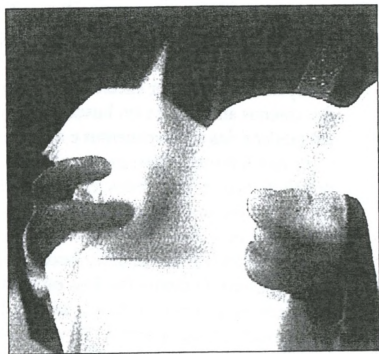
Para personalizar esse conflito de culturas, Moore atou o enredo à viagem física e mental do jovem padre Laforgue, recém-chegado à Nova França, rumo a uma missão jesuítica huroniana em apuros. Ele viaja acompanhado de seus parceiros comerciais algonquinos, chefiados por Chomina, e de um jovem francês, Daniel, que fala bem a língua algonquina, e está de olho — muito em breve, de mãos — na filha do cacique, Annuka. Abandonados pela comitiva por representarem riscos, os franceses e seus leais amigos algonquinos são atacados de maneira perversa, presos por um destacamento de guerra iroqueses e torturados. O filho bebê de Chomina teve a garganta cortada. Mas os prisioneiros escapam da aldeia iroquesa e partem, rio acima, em direção a Huronia. Quando Laforgue alcança finalmente a missão, descobre-a assolada por doenças e pelo desespero, e se dá conta de que o preço das conquistas cristãs é tremendamente caro para os índios. O argumento é enfatizado por um pós-escrito em que se observa que os huronianos cristianizados acabariam, mais tarde, totalmente varridos pelos iroqueses.

O diretor Bruce Beresford não poupou esforços para recapturar o espírito da época, do lugar e do choque de culturas. A beleza onírica da região do lago Saint-Jean-Saguenay — fazendo as vezes do vale do rio Ottawa — é simplesmente espetacular. A aldeia huroniana reconstruída em Midland, Ontário, respira autenticidade, bem como os prédios seiscentistas de Rouen, na França, vistos nos *flashbacks* de Laforgue. O melhor de tudo está na descrição equilibrada que o filme faz da impressionante diversidade de ambas as culturas, a nativa e a francesa. Nenhuma das duas foi moralmente privilegiada; ambas são apresentadas ao espectador em sua plena singularidade, tal como uma se apresentava à outra em 1634. A fala dos índios (cree, em vez de algonquino ou montanhês, além de um correto mohawk) vem traduzida em legendas; exceto nas cópias para o público francófono, os franceses falam inglês, no filme.

Como não era, a rigor, relevante para o enredo, o filme não informa que as missões jesuítas junto às cinco grandes nações huronianas próximas à baía



Os sinais de tortura entre os índios são visíveis nas mãos mutiladas do padre Francesco Bressani, artista capturado pelos iroqueses em 1644. "De dez dedos", escreveu ele no cativeiro, "agora só tenho cinco funcionando bem." Salvo pelos holandeses, Bressani serviu quase quatro anos entre os huronianos, antes de voltar para a Itália. Mais de um jesuíta mutilado apareceu nos púlpitos europeus para aperfeiçoar moralmente os fiéis, mostrando as feridas, e inspirar assim outros padres a atenderem ao chamado canadense.



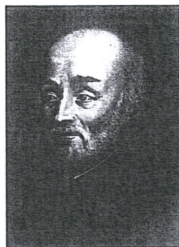
Na catedral de Rouen, o noviço Laforgue (Lothaire Bluteau) fica impressionado com um padre veterano desejoso de voltar ao Canadá para converter os índios que lhe cortaram vários dedos e lhe queimaram a orelha.

Os jesuítas

Os Hábitos Negros do Canadá eram membros da Sociedade de Jesus, a ordem de padres missionários fundada em 1534 por Inácio de Loyola, ex-soldado e

cortesão espanhol que havia estudado teologia na Universidade de Paris. Por volta de 1626, os jesuítas totalizavam mais 1.500. Havia montado missões católicas na só na Europa da Reforma como na Ásia, na África e nas Américas.

Os jesuítas eram conhecidos por suas instituições de ensino (cerca de 444 colégios, 56 seminários e 44 casas de treinamento, em



Paul Le Jeune



1626), pelos bons serviços como confesores de reis (em especial dos reis da França) e pelas missões internacionais. Bem treinados em suas próprias escolas, figuravam entre os homens mais sábios da Europa. Eram argumentadores argutos e linguístas consumados, capazes de aprender uma

grande quantidade de línguas nativas e educar alunos de culturas alienígenas. Sua missão era combater o "paganismo" suplantando os chefes religiosos nativos com seus próprios conhecimentos evangélicos e liderar tribos inteiras até abraçarem "a Fé".

Os jesuítas serviram no Canadá francês de 1611 a 1613, de 1625 a 1629 e de 1633 a 1800. Só no século XVII, 115 padres mantiveram trinta missões e batizaram mais de 10 mil índios adultos saudáveis, depois de os catequizarem extensamente e de os testarem moralmente. A pedra de toque da missão canadense era a confederação dos huroníanos, com suas grandes aldeias sedentárias de comerciantes e aliados. De sua sede em Sainte-Marie, os Hábitos Negros se espalharam por aldeias de todas as cinco nações, onde construíram igrejas, cuidaram dos doentes e batizaram moribundos.

Paul Le Jeune (1591-1664) era o superior jesuíta no Canadá durante boa parte da década de 1630 e o editor das onze primeiras *Relações*. Publicadas todo ano na Europa, de 1632 a 1672, o objetivo das *Relações* era divulgar as atividades dos jesuítas no Canadá, levantar fundos para a Ordem e atrair colonos e freiras para o Canadá, a fim de ajudar a civilizar *les sauvages*. Mas seus esforços foram interrompidos pelos ferozes ataques iroqueses, na década de 1640.

Georgian começaram em 1623 com os Recolectos, uma ordem de franciscanos de alpercata e capuz que, dois anos mais tarde, convidaria um pequeno número de jesuítas a ir para o Canadá juntar-se a eles. Depois que os ingleses conquistaram a Nova França em 1629 e expulsaram os franceses pelos três anos subsequentes, só os jesuítas se atreveram a voltar, para retomar o ataque contra o "paganismo" de seus parceiros comerciais huroníanos. Mas, em memoráveis detalhes, somos levados a entender que os valores e práticas dos nativos eram extremamente duradouros e coerentes. Também somos levados a ver a cultura francesa através dos olhos dos nativos, assim como sabemos que Laforgue interpreta a cultura deles. O único a navegar por entre esses rápidos culturais como um relativo conhecedor é Daniel, o novo canadense híbrido.

No filme, os jesuítas — e Laforgue em especial — precisam superar dois grandes obstáculos para conquistar a religião nativa: um sonho e um feiticeiro. Pouco depois de deixar Quebec, Chomina sonha com uma ilha deserta, em pleno inverno, onde um corvo bica e arranca os olhos de um índio não-identificado. Como os sonhos eram encarados como "vontades da alma" que precisavam se realizar a fim de prevenir a má sorte, os algonquinos vão em busca de um famoso curandeiro montanhês para que lhes interprete (de modo bastante anômalo) o sonho. Nos dias que se seguem, Laforgue e esse feiticeiro não se engajam em uma luta de vontade e de poder. Quando Laforgue batiza uma criança algonquina morta, os índios concluem que ele "lançou uma maldição sobre ela", roubando-lhe o espírito, e abandonam o jesuíta.

A vida nativa representava um outro desafio para o proselitismo dos franceses. As guerras endêmicas ameaçavam as missões dedicadas à causa da paz, especialmente quando os iroqueses "pagãos" comandavam ataques de vingança contra seus tradicionais rivais huroníanos. Também muitos homens nativos tinham mais de uma esposa, o que contrariava o sacramento católico do casamento. Os guerreiros nativos encontravam dificuldade em gostar dos padres franceses, porque eles usavam batinas (roupas femininas), não portavam armas e não demonstravam interesse por mulheres, peles de castor nem caçadas. Ao contrário do catolicismo da Contra-Reforma, a religião nativa era abrangente e tolerante, tendo sempre lugar para novas divindades e rituais, a título de proteção contra as crescentes incertezas da vida.

Mas, como *Hábito negro* deixa claro, os jesuítas tinham algumas armas no seu arsenal. Eles aprendiam rapidamente as línguas nativas. (Na casa dos jesuítas em Quebec, Laforgue estudou o algonquino e o huroniano.) O desejo pelas mercadorias dos comerciantes franceses — especialmente tecidos, ferramentas de metal e armas (que de início os franceses vendiam, ou davam, exclusivamente, aos convertidos) — também facilitou a penetração dos jesuítas junto às tribos e, historicamente, permitiu que os missionários sobrevivessem. No filme, um jesuíta é morto a machadadas por um pai sofrido que não quer que seu filho morto

"Tive em mente um enredo tipo *Coração das trevas*, a história de uma viagem rio acima."

Brian Moore

seja batizado. As doenças epidêmicas importadas, que não pareciam incomodar os franceses, assustaram e enfraqueceram os nativos e os dispuseram por isso a aceitar as explicações e remédios espirituais oferecidos pelos "Hábitos Negros", como eram conhecidos os missionários. Idem, quanto à posse e ao controle da tecnologia "milagrosa" por parte dos franceses. No filme, os índios em visita a uma igreja em Quebec ficam impressionados com o relógio de cuco — "O capitão Clock está vivo!" — e com a capacidade de os franceses alfabetizados "lerem" suas mentes à distância, como só os seus próprios feiticeiros sabiam, segundo acreditavam. O filme soa verossímil em pontos como este.

Mas, apesar de seu valoroso esforço em ser fiel à verdade histórica, *Hábito negro* contém algumas anomalias. O enredo gira em torno de uma viagem de 2 mil quilômetros feita por um jesuíta inexperiente, vulnerável e acompanhado exclusivamente de um rapaz francês apaixonado, a quem falta qualquer convicção religiosa. Acontece que as *Constituições* dos jesuítas obrigavam os padres a serem enviados aos pares, em parte para evitar justamente o tipo de tentação sexual a que Laforgue sucumbe quando flagra Daniel e Annuka num noturno transe de amor carnal (na posição "missionária"). Só no final da década de 1630 é que os jesuítas recorreram aos *donnés* — os domésticos laicos que assinavam contrato civil, prestavam juramento de obediência, pobreza e castidade, e serviam à ordem de igual para igual — para acompanhá-los nas missões. E nenhum canadense sensato teria embarcado em uma viagem tão longa e tão perto do frio enregelante do inverno. Cenas dos fugitivos arrastando frágeis canoas e tentando remar sobre o gelo são simplesmente absurdas.

Menos notáveis, para a maioria dos espectadores, são a localização anti-histórica da aldeia iroquesa no rio Ottawa, a oeste de Montreal (portanto, território algonquino), e o intrigante comportamento dos captores iroqueses. O filme mostra enterros longe da aldeia, sugerindo (corretamente) que os iroqueses também eram vítimas de epidemias. Mas eles jamais teriam matado gratuitamente um jovem prisioneiro que podia ser adotado por uma família e substituir, assim, um parente perdido. Nem um guarda teria tentado fazer sexo com uma prisioneira. Vigorava em todo o Leste nativo um rigoroso tabu com relação aos prisioneiros de guerra em geral; além disso os iroqueses, em especial, proibiam sexo com futuros parentes adotivos. Os cineastas também não têm fundamento documental para mostrar dois incidentes sexuais, entre índio e índia, na posição "animal". Finalmente, nenhum iroquês montou guarda algum dia numa torre de cadafalso, no auge do frio de uma noite de inverno. Durante o inverno, os batalhões de guerreiros nativos ficavam, sensatamente, dentro de casa.

Leituras de apoio

James Axtell, *The Invasion Within: The Contest of Cultures in Colonial North America* (Oxford University Press, 1985)

Bruce G. Trigger, *The Children of Aataentsic: A History of the Huron People to 1660* (McGill-Queen's University Press, 1976)

1991/Canadá—Austrália/Em cores

DIRETOR: Bruce Beresford; PRODUTORES: Robert Lantos, Stephane Reichel, Sue Milliken; ROTEIRO: Brian Moore; ESTÚDIO: Samuel Goldwyn; VIDEO: Paris Video; DURAÇÃO: 100min.



Os batismos dos jesuítas

No desenho acima (extraído de um mapa), um missionário jesuíta usando vestes inconfundivelmente católicas batiza um índio canadense. No Canadá, a não ser que o candidato estivesse prestes a morrer, os jesuítas só batizavam os nativos depois de rigorosa instrução e testes morais, não raro por anos a fio. Esses índios convertidos adoravam a nova divindade cristã, em vez (ou quem sabe além) da sua antiga divindade, o Sol.

Mais tarde...

Recrutando guerreiros de todas as cinco nações, grandes exércitos iroqueses atacavam sem piedade os huronianos assolados pelas doenças. Os jesuítas queimaram seu próprio quartel-general, em Sainte-Marie, e fugiram para o oeste com os nativos convertidos, primeiro para a ilha Christian, no lago Huron, depois, um ano seguinte, para Quebec. Vários padres foram capturados e martirizados, frequentemente com torturas que zombavam das cerimônias cristãs. Os huronianos que resistiram foram mortos, ou marcharam rumo a Iroquoia, onde foram adotados em massa. Os que fugiram para o sul e o oeste tornaram-se conhecidos como *wyandots* e estiveram presentes nos confrontos anglo-franceses do século XVIII.

Depois que os iroqueses destruíram Huronia os jesuítas foram para outras tribos na região dos Grandes Lagos, Illinois e, mais tarde, Louisiana. Quando a Nova França se rendeu aos britânicos em 1763, os índios tiveram permissão para manter seus padres jesuítas, mas não de substituir. O último Hábito Negro francês morreu em serviço em 1800, 27 anos depois do papa ter suprimido oficialmente a Ordem em todo o mundo.

ELENCO

Nathaniel Poe	(Daniel Day-Lewis)
Cora Munro	(Madeleine Stowe)
Chingachgook	(Russell Means)
Uncas	(Eric Schweig)



O livro

Embora tenha recebido críticas desiguais ao ser publicado originalmente, *O último dos moicanos* de James Fenimore Cooper gozou de imediato sucesso popular. "O sr. Cooper", escreveu W. H. Gardiner na *North American Review* de julho de 1826, "possui o mérito quase singular de escrever romances americanos que todos lêem." O que todos leram em *O último dos moicanos* foi um romance sobre a floresta, sobre índios e Natty Bumppo (o homem branco que aprendera com eles), sobre uma sociedade praticamente extinta. O Bumppo de Cooper era inspirado pelos batedores, homens que abriram o caminho à civilização e, fazendo isso, destruíram o próprio mundo que amavam. Gardiner não via os batedores como trágicos, mas hoje nós temos a história de Natty como uma tragédia: Natty Bumppo, o índio branco que pôs o conhecimento indígena a serviço da eliminação de índios contrários aos britânicos; que, ajudando a eliminá-los, eliminou o próprio mundo que amava.

O ÚLTIMO DOS MOICANOS

The Last of the Mohicans

Richard White

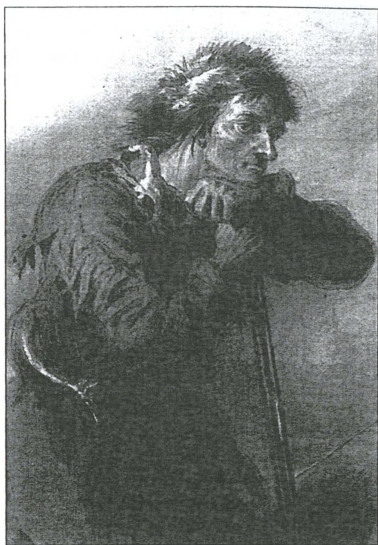
mos em uma simulação habilidosamente recriada do passado.

Com essa mistura de cenários característicos e personagens de ficção, *O último dos moicanos* é um drama de época onde gente como nós, só que mais bonita, se veste exoticamente e finge... ser exatamente como nós, só que mais bonita. E, porque anda como nós, fala como nós e compartilha nossos valores e preconceitos, o cenário, a paisagem e o vestuário tornam-se essenciais para criar a ilusão de que aquilo é História.

Se os artistas precisam *parecer* exóticos, é porque com certeza não *se comportam* de maneira exótica. Por exemplo, os traços básicos do caráter dos oficiais coloniais ingleses parecem ter sido rigorosamente copiados de alguns dos programas da série *Monty Python*: os oficiais são, sem exceção, palermas esnobes. Os índios também são demais: uma versão moderna do que Mark Twain chamava de "índios de Cooper". Estes aborígenes, sempre com um infalível e eventualmente estranho amuleto de madeira, apresentam-se em dois tipos: selvagens de espírito nobre e selvagens ignóbeis. Para modernizar os selvagens nobres, Mann acrescentou uma certa dose de espiritualidade típica do século XX. Os selvagens ignóbeis são os huronianos e os católicos; os selvagens mais nobres são Uncas e Chingachgook.

A relação entre esses índios e os históricos povos indígenas daquela região é, para sermos generosos, pós-moderna. Para *O último dos moicanos*, a História é uma lixeira cheia de temas e incidentes que podem ser coletados, emparelhados e combinados com novas invenções conforme o gosto de Mann. Não é que os detalhes estejam todos inteiramente errados, e sim que jamais foram combinados desta maneira. É como se tivéssemos George Washington vestido corretamente, em 1843, dando o seu baile de posse em homenagem à abertura da temporada de *baseball* e convidando o Senators de Washington. Claro, existiu um George Washington; claro, existiu um time chamado Senators, em Washington; claro, todo presidente americano convida para um baile quando toma posse; claro, existiu um ano 1843. Logo, qual é o problema?

Magua, o vilão huroniano do filme, é quem exemplifica o problema. Havia ao todo, com o marquês de Montcalm, 52 huronianos vindos de Detroit e Lorette.



Um pioneiro de Cooper

"O talento de Cooper, em termos de invenção, não era dos mais férteis. Na caixinha de contra-regra, ele guardava para os seus selvagens e pioneiros seis ou oito estratagemas, truques e artifícios que permitiam a eles enganarem-se e escaparem uns dos outros. A maior felicidade [de Cooper] era mexer com essas coisas inocentes e vê-las funcionando... De quanto possuía, ele valorizava acima de tudo um graveto quebrado, e dava mais duro nele do que em qualquer outra coisa. É um capítulo tranqüilo, em qualquer de seus livros, quando alguém não pisa num graveto seco e alarma todos os índios e brancos situados em um raio de duzentos metros de distância."

Mark Twain



Daniel Day-Lewis como Nathaniel Poe

As reminiscências mais antigas do diretor Michael Mann em relação a *O último dos moicanos* remontam à versão de 1936, estrelada por Randolph Scott. "*O último dos moicanos* foi provavelmente o primeiro filme que vi em criança", conta Mann. E foi esta lembrança que o levou de volta ao romance de Cooper. "Achei trechos muito provocantes e fortes", comenta, "mas o romance foi escrito em uma época que romantizava os acontecimentos de 75 anos antes. Além disso, reduziu as culturas nativas, complexas e poderosas, a vilões simplistas e bidimensionais." Mann partiu então para pesquisas próprias, complementando a prosa de Cooper com relatos do historiador Francis Parkman, com o diário do conde de Bougainville e as obras de Simon Schama e Howard Zinn. "Eu quis que a História se tornasse tão vívida, tão real e tão imediata como se estivesse sendo vivida agora", diz Mann, "quis que as pessoas fossem inteligentes, volúveis, humanas, corruptas e libidinosas, como quaisquer outras, em qualquer outro contexto histórico."

A guerra entre franceses e índios

A Guerra Franco-indígena, dita mais propriamente Guerra dos Sete Anos, foi a luta culminante entre a França e a Inglaterra na América do Norte. Tal como as guerras imperiais anteriores, era parte de um conflito muito mais amplo disputado na Europa, nos mares ou aonde quer que os impérios em competição chegassem.

No entanto, a Guerra Franco-indígena foi única sob vários aspectos significativos. As guerras anteriores começaram na Europa e em seguida alcançaram a América do Norte; essa começou quando os franceses, temendo a perda de seus aliados índios no vale do Ohio, entraram em ação para pôr termo à penetração dos comerciantes ingleses na Pensilvânia ocidental e nas terras de Ohio. Eles construíram o Forte Duquesne no local onde fica hoje Pittsburgh, ensejando a malfadada expedição inglesa chefiada pelo general Edward Braddock. Toda essa luta precedeu a declaração formal de guerra.

Ao contrário das guerras anteriores, e da lenda popular de soldados coloniais disparando detrás das árvores contra maciças fileiras de soldados de linha, a Guerra Franco-indígena foi controlada por soldados, táticas e recursos europeus. Ironicamente, a guerra teve início com ações coloniais e caracterizou-se pelo triunfo inicial dos colonos e índios lutando contra as tropas europeias. Ela tornou-se, na frase de um historiador, uma guerra "de gladiadores" disputada em grande parte segundo as normas europeias. O primeiro-ministro britânico William Pitt garantiu o controle centralizado em Londres e despejou tropas e dinheiro sobre as colônias. Enquanto isso, a armada inglesa bloqueava o Canadá. Os franceses, assolados pela constante escassez de alimentos e recebendo cada vez menos ajuda, perderam a maior parte de seus aliados índios. Irritados com Montcalm por causa do tratamento dispensado a eles no Forte William Henry, privados de presentes e suprimentos, a maioria dos índios preferiu permanecer neutra. A guerra terminou com uma vitória cabal dos ingleses e o quase total desaparecimento da influência francesa na América do Norte.

Eram efetivamente católicos. Mas viviam em cidades-missões adjacentes aos franceses, e não na hollywoodiana aldeia indígena do filme. E não possuíam um grande cacique capaz de tomar todas as decisões. No mais, desde a história individual de Magua (ele era escravo dos Mohawks) até o tratamento dispensado aos prisioneiros e a sugestão quase incrível de que os huronianos não incluíam o comércio de peles entre seus hábitos, é como assistirmos ao baile de posse de Washington. Estes índios são um saco de gatos selvagens: detalhes tomados de empréstimo, outros de pura invenção, e surpreendentes justaposições de épocas e lugares.

Contudo, o filme é uma história de amor. E os romances *podem* ser rearrumados. Não surpreende que Mann tenha alterado o enredo de Cooper. Assim viria redigida uma sinopse, em *Seleções do Soap Digest*: Duncan não ama mais Alice; Duncan pede a mão de Cora. Cora apaixonou-se por Nathaniel. Uncas *parece* interessado em Alice. O coronel Munro está, literalmente, perdido de amor por Magua. Magua odeia todo mundo.

A rearrumação desses relacionamentos, por sua vez, reordena o significado do drama. O novo enredo explica, por exemplo, por que precisamos de uma revolução: é para proteger a nossa sociedade democrática, multirracial, ciosa da liberdade e contra... os palermas esnobes. Nathaniel, o branco criado por índios, é o símbolo dessa sociedade igualitária. Cora simboliza a rejeição do seu próprio passado europeu extinto (literalmente falando, no final do filme), em lugar do qual adota Nathaniel e a América.

O filme expressa essa América feliz, cheia de matizes culturais, em uma cena particularmente bizarra onde os recrutas britânicos parecem invadir a celebração do primeiro Dia de Ação de Graças, e este acaba então com os Mohawks (índios nobres) e os colonos brancos jogando uma partida multirracial de *lacrosse*. Parece que o Dia de Ação de Graças e os exercícios físicos são, atualmente, nossos dois únicos símbolos de harmonia entre as raças. Mann simplesmente os transpõe para o século XVIII.

As coisas eram um pouquinho diferentes no verdadeiro Forte William Henry. Um dos problemas enfrentados pelos ingleses em 1756 e 1757 é que os Mohawks se recusavam a ser seus batedores. As únicas sentinelas eficientes eram alguns bravos colonos de New Hampshire e os índios Stockbridge, entre os quais havia moicanos, poucos. Nem mesmo exploradores nova-iorquinos se destacaram durante o cerco ao forte; a guarnição regular era quase toda composta de britânicos e milicianos da Nova Inglaterra. O forte não podia manter todos eles, por isso muitos acampavam do lado de fora. Mostrar a verdadeira logística do cerco estragaria o ataque espetacular contra o forte isolado, por isso, no filme, todo mundo foi posto lá dentro.

A verdadeira tomada do forte é não só enervante como monótona. O tenente-coronel George Munro permanece praticamente inerte enquanto os franceses comandados pelo marquês de Montcalm vão ampliando suas trincheiras para cada vez mais perto e atacam o forte. O general Daniel Webb prometera reforços para Munro, mas os índios foram tão eficientes no corte de comunicações que a mobilização de Webb acaba retardada.

A principal cena histórica do filme é o massacre que se segue à rendição. Na verdade, foi o romance de Cooper que deu ao massacre um lugar permanente na

imaginação dos americanos. Mas, do modo como o filme relata os eventos, ele está virtualmente errado em todos os detalhes. A causa fundamental do ataque contra os ingleses foi um conflito entre o protocolo militar dos europeus e os hábitos dos índios aliados aos franceses. Os selvagens esperavam ter permissão para pilhar o forte e para adotar, ou trocar por resgate, os prisioneiros. Eles se irritam quando os ingleses, que sofreram poucas baixas, podem partir com suas armas e equipamentos intactos.

No filme, Magua, encorajado por Montcalm, monta uma emboscada e mata os britânicos a uma certa distância do forte, mas a luta verdadeira assemelha-se mais a uma refrega unilateral. O conflito começa quando os britânicos saem das trincheiras. Os índios aliados dos franceses, muitos deles bêbados, caem sobre os colonos feridos, matando 17, e capturam depois os índios aliados dos ingleses, escravos negros e concubinas. Também roubam os soldados presos postos em liberdade, matando alguns. Concentram-se em atacar as milícias na retaguarda da coluna, as que estavam fora do alcance protetor da pequena guarda francesa. O que a maioria dos índios quer são prisioneiros e despojos.

O verdadeiro ataque durou pouco tempo, mas os colonos, compreensivelmente, entraram em pânico e fugiram. A correria de tantos soldados criou uma impressão exagerada da extensão do "massacre". Jonathan Carver escreveu um famoso relato de primeira mão onde citava 1.500 como o número de mortos e prisioneiros. As atuais estimativas sérias e cuidadosas avaliam que houve, no máximo, trezentos mortos ou desaparecidos na guarnição, mais um sem-número de serviçais. Como os franceses libertaram muitos desses prisioneiros, o número máximo possível de pessoas que morreram ou passaram a vida no cativeiro seria 185; e o número mínimo, bastante inferior: talvez 69 ou 70.

Apesar do dramático "massacre", a harmonia entre as raças e os valores comuns permanecem como mensagens deste filme tolo e bem-intencionado. Mann sabe que, em cinema, se o primeiro plano mostrando o passado não agradou, basta rodá-lo de novo. Que o protagonista pode ser Daniel Day-Lewis. E que o ativista do movimento indígena americano Russell Means pode estrelar o filme, em vez de fazer uma passeata contrária a ele. E quanto às bobagens do enredo? Bem, isso foi culpa daqueles esnobes palermas ingleses.

Leitura de apoio

Ian K. Steele, *Betrays: Fort William Henry and the "Massacre"* (Oxford University Press, 1990)

1992/EUA/Em cores

DIRETOR: Michael Mann; PRODUTORES: Michael Mann, Hunt Lowry; ROTEIRO: Michael Mann, Christopher Crowe, Philip Dunne; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; VÍDEO: Warner Home Video; DURAÇÃO: 122min.

O relato de Jonathan Carver, testemunha ocular

A essa altura, o grito de guerra estava dado e os índios começaram a matar os que estavam mais perto, sem distinção. Não está no poder das palavras dar uma noção sequer aceitável da horrível cena que se seguiu: homens, mulheres e crianças executados da maneira mais gratuita e cruel, sendo imediatamente escalpelados. Muitos desses selvagens bebiam o sangue de suas vítimas, que jorrava quente dos ferimentos fatais.



Uma gravura de O último dos moicanos

Mais tarde...

O coronel Munro esteve longe de ser morto. À frente da coluna, ele provavelmente jamais testemunhou o breve ataque à retaguarda nem assistiu à fuga em pânico.

A vitória no Forte William Henry foi o clímax na campanha do marquês de Montcalm. Depois dela, os franceses recuaram. A decisão do general Webb de permitir que o Forte William Henry caísse e de concentrar suas forças na defesa das comunicações com Albany revelou-se sábia. No ano seguinte, as vantagens dos britânicos em homens e materiais pesaram mais. Montcalm morreria na batalha decisiva de Quebec, em 1759.

Quanto aos índios, a maioria, irritada com o tratamento dispensado por Montcalm, retirou-se da guerra. A última vez em que eu ouvi falar de moicanos, foi quando soube que tinham um cassino em Connecticut.

E L E N C O

Catarina II	(<i>Marlene Dietrich</i>)
Conde Alexei	(<i>John Lodge</i>)
Grão-duque Peter	(<i>Sam Jaffe</i>)
Imperatriz Elisabete	(<i>Louise Dresser</i>)



A jovem Catarina

Catarina a Grande teve origem obscura. Seu pai era co-regente do pequeno e pobre principado de

Anhalt-Zerbst, tão pequeno quanto um selo postal submisso ao todo-poderoso Frederico da Prússia. Em criança, Sophia era agressiva, precoce e nada atraente, mas o rei Frederico, impressionado com seu talento, arranhou o casamento dela com o herdeiro do trono russo. O pai, homem direito, com uma carreira militar medíocre, tentava orientar moralmente Sophia, enquanto a mãe, mulher egoísta e frívola, sonhava com atenção e poder, e não hesitava em usar a filha para melhorar sua própria posição pessoal. Sophia foi uma entre várias princesas alemãs que possuíam título mas pouca riqueza ou condição social e se tornaram noivas de monarcas estrangeiros no século XVIII. A influência, riqueza e fama que ela conquistou foram em parte questão de sorte; em parte, consequência da sua extraordinária inteligência e força de vontade.

A IMPERATRIZ GALANTE

The Scarlet Empress

Carolyn Erickson

interpretada por Marlene Dietrich. E a verdadeira juventude de Catarina teve menos a ver com um rompante em um fantástico jardim das delícias russo do que com um vale de lágrimas.

Nascida Sophia Fredericka, filha de um insignificante nobre alemão de poucos recursos, a garota que se tornaria a imperatriz Catarina era corpulenta, impetuosa e tinha os olhos ligeiramente embaciados. Foi uma criança levada. Mas ao lado do físico desajeitado havia uma curiosidade ávida e um amor pelos pensamentos profundos. No filme, perguntam à menina Sophia — que é loura e cacheada, muito inspirada em Shirley Temple — o que ela quer ser quando crescer. “Quero ser bailarina clássica”, responde. Mas a Sophia da História anunciou, aos 14 anos: “Eu sou filósofa.” E, para prová-lo, escreveu um longo tratado.

A filósofa em flor foi chamada à Rússia para casar-se com o herdeiro do trono imperial, o jovem estranho e atormentado Pedro, meio louco. Por vários anos, Sophia — que ganhou um novo nome, Catarina, ao ser batizada na Igreja ortodoxa — lutou para agradar à caprichosa imperatriz Elisabete, tia de Pedro, e tolerar os adúlteros e os cruéis caprichos do marido. No seu tormento, ela encontrou consolo nos livros. Autodidata, desenvolveu habilidades políticas e contrapôs-se às viciosas intrigas palacianas que ameaçavam enredá-la.

No filme, antes mesmo de pôr os pés em solo russo, Catarina precisa se defender de um pretenso sedutor russo. Na realidade, ela era uma esposa fiel, presa de um terrível impasse: apesar de a sua única finalidade em vida ser dar à luz um herdeiro para o trono, o marido se recusava a compartilhar do mesmo leito — e, de resto, parecia impotente. Devia ela arranjar um amante, criar o filho dele, e arriscar-se, assim, a morrer? Ou continuar a sofrer a ira da imperatriz, por causa de sua suposta esterilidade?

Secretamente estimulada pela imperatriz, a Catarina da vida real acabou tendo três amantes, enquanto continuava casada com Pedro. Cada um dos amantes lhe deu um filho. No primeiro parto, ela quase morreu de negligência e mau trato, e essa experiência a fortaleceu. Mantida longe dos filhos, sucessivamente humilhada e explorada por um marido cada vez mais hostil, ameaçada

Desde os tempos bíblicos, as mulheres que amam muito — e muitos — têm sido associadas à cor do sangue. Daí, *A letra escarlate* de Nathaniel Hawthorne, a personagem Scarlett O'Hara e o filme de Josef von Sternberg, *A imperatriz escarlate*, título original de *A imperatriz galante*, filme de 1934. A imperatriz em causa é Catarina II, conhecida postumamente como Catarina a Grande, famosa por realizar o que a maioria dos governantes do sexo masculino de sua época costumava fazer: ela teve muitos amantes.

Sobre esse fato não pode haver discussão. Mas a Catarina histórica em nada era parecida com a heroína felina, amuada e fatal,



Como nos mostra a História, Catarina II foi uma leitora incansável que devorou as obras do Século das Luzes francês; seus escritores favoritos eram Montesquieu, Voltaire e Diderot. Com Voltaire ela manteve uma correspondência erudita e reciprocamente elogiosa. Diderot, ela convenceu a ir à Rússia e passar ali vários meses. Mas, embora lhe admirasse o intelecto, ele acabou achando a conversa cansativa demais; por sua vez, ela o achou rude e bombástico, e sentiu-se aliviada quando ele foi embora.

Catarina escreveu muitas peças, poemas e ensaios. Achava escrever um divertido passatempo e um alívio da função de governar. Uma de suas ocupações favoritas era reunir uma tertúlia de amigos cultos e traduzir, coletivamente, algum romance do francês para o russo.



Após atuar sob a tutela do famoso Max Reinhardt, Marlene Dietrich iniciou carreira cinematográfica na Alemanha, em 1923, com *O pequeno Napoleão* e fez mais de 12 filmes até ser descoberta pelo diretor Josef von Sternberg (ele acrescentou o "von", como Erich von Stroheim, para dar glamour ao próprio nome). Ainda na Alemanha, ao escolher a protagonista de *O anjo azul* (1930), Von Sternberg percebeu que o talento de Dietrich era ideal para o papel de Lola, a garota amoral de cabaré que leva Emil Jannings às mais extremas humilhações em nome do amor. Ao escutar a sensual versão de Dietrich cantando *Falling in Love Again* pela primeira vez, o mundo inteiro apaixonou-se por ela.



A imperatriz Elisabete

A imperatriz Elisabete da Rússia foi a *bête noire* de Catarina II, mas também a sua mentora. Filha ilegítima de Pedro o Grande e de uma linda camponesa, Elisabete usurpou o trono com um golpe militar em 1741. Fútil, ambiciosa, suspeitava de todos, especialmente de mulheres bonitas. Jamais se casou, mas teve amantes, e talvez se tenha casado secretamente com um deles.

Ao contrário de Catarina, a imperatriz Elisabete reinou mediante o terror e o capricho. Sua beleza escondia qualidades nada adoráveis: malícia, inveja, espírito vingativo e um profundo medo generalizado. Não tendo filhos, apropriou-se dos filhos de Catarina, só permitindo que visitassem a mãe de raro em raro. Ao tornar-se imperatriz, a própria Catarina tirou partido do que aprendera observando Elisabete, evitando a crueldade e os excessos pessoais da mulher mais velha.

O assassinato de Pedro

Pouco depois de Catarina se tornar imperatriz através de um golpe militar, Pedro III, o marido preso, morreu numa briga com os carcereiros — um assassinato político disfarçado, de modo não convincente, de acidente. Todos acreditavam, na época, que a própria Catarina havia ordenado o assassinato, e as opiniões dos historiadores concordam em que ela foi, no mínimo, cúmplice. Assim, o homicídio foi acrescentado à lista de seus pecados escarlates. Paulo I, seu filho e herdeiro, tentou vingar o bárbaro assassinato do pai putativo (Paulo na verdade era filho do amante de Catarina, Sergei Saltikov) e durante toda a vida alimentou um sentimento de ódio à mãe.

pelos perigosos inimigos na corte que percebiam sua astúcia e seu poder crescente, Catarina manteve a cabeça fria e soube ganhar tempo. Sempre com medo, porém, porque Pedro ameaçava mandá-la para um convento assim que a imperatriz Elisabete morresse e ele se sentasse no trono.

O filme elimina virtualmente os filhos de Catarina; reduz os amantes a meras não-entidades à sua sombra; e retrata uma Catarina mais ruidosamente sedutora do que Mae West — cujos filmes, assim como os de Shirley Temple, estavam entre os maiores êxitos de bilheteria do mesmo ano em que *A imperatriz galante* foi lançado. Catarina deita com todos até chegar ao topo. Usa sua própria beleza para fazer os homens caírem a seus pés e o trono ao seu colo. A verdade histórica era mais complexa. Um dos amantes de Catarina, Gregório Orlov, o nobre com quem ela manteve um longo caso monogâmico que praticamente foi, em todos os sentidos, um matrimônio, ajudou-a a conquistar a lealdade política de regimentos-chave e esses soldados prepararam o golpe de Estado que a tornou imperatriz.

Para alguns detalhes, o filme recorreu às memórias de Catarina, o que dá uma certa autenticidade. A obsessão de Pedro com soldados de brinquedo, o harém de Catarina cheio de jovens oficiais bem-apegoados, Catarina usando um uniforme de guarda no dia em que ascendeu ao trono: são imagens que ajudam a ressuscitar a corte setecentista tal como ela era.

No todo, entretanto, *A imperatriz galante* é uma flagrante distorção da época em que Catarina viveu. No lugar dos elegantes e reservados palácios clássicos, onde a verdadeira história de Catarina se desenrolou, os extravagantes cenários do filme compõem monstruosidades neogóticas onde gárgulas proeminentes, feitas em escala um-para-um, roubam dos atores uma cena após outra. Em vez dos sons secos e dos delicados acordes do cravo ou da orquestra de cordas — quintessência sonora da juventude de Catarina —, somos inundados por uma suntuosa trilha sonora de Mendelssohn, Tchaikovski, Rimski-Korsakov — além, fatalmente, da *Abertura 1812* e da “Cavalgada das valquírias” de Wagner.

Os absurdos são muitos. Catarina resiste a um de seus admiradores e este lhe diz: “Que idéias antiquadas! Nós estamos no século XVIII!” A amante de Pedro é interpretada por uma *starlet* de olhos negros, com um traje colante aparentemente emprestado de um filme de Busby Berkeley. Quando não reconhece Catarina, ela inadvertidamente lhe diz: “Assim que o morcego velho morrer, Pedro vai se casar comigo.” A imperatriz Elisabete fala com um pesado sotaque típico das ruas nova-iorquinas. Hordas de cossacos cavalam loucamente a toda hora pela tela — e sempre as mesmas hordas.

Gafes históricas à parte, *A imperatriz galante* — embora memorável e divertido aqui e ali, abrilhantado por uma cativante Marlene Dietrich e um lunático Sam Jaffe de dentes arreganhados no papel de Pedro — não é fiel à verdadeira mulher que se tornou Catarina a Grande. Valente, esperta, corajosa, em última

“Sou aristocrata: é a
minha profissão.”

Catarina II

análise magnífica, a Catarina da vida real tinha inteligência, personalidade e ousadia até perder o fôlego. Ao conquistar o trono aos 33 anos, ela havia perdido a beleza, a juventude, até mesmo a saúde. Ganhou a admiração das tropas não pelo seu comportamento sexual, mas sim, primeiro, pelo respeito, depois pela devoção que elas lhe tinham.

Hollywood, como fabricante de mitos, reduz a vida de Catarina — e uma importante era da história russa — a um melancólico conto de fada no qual uma cativante inocente, obrigada a casar-se com um monstro das cavernas, acuada por uma corte malvada, usa a sua própria beleza e as armas da sedução para vencer as forças do mal. Mas a verdadeira história da vida de Catarina foi mais fascinante do que qualquer mito. O fato de ter sido uma heroína imperfeita torna-a ainda mais admirável por suportar e, enfim, por transcender às sórdidas crueldades da corte russa.



A reputação de Catarina

Quando estourou a Revolução Francesa em 1789, Catarina II ainda era imperatriz da Rússia. Os iconoclastas franceses, dispostos a destruir não só a monarquia de seu país mas também as de toda parte, fizeram da famigerada imperatriz um alvo de suas campanhas. Os jornalistas repetiam todas as histórias saborosas que acumularam sobre ela ao longo dos anos e inventavam novos escândalos. A lenda da imperatriz avidamente libidinoso, sexualmente depravada, é produto de suas ficções.

Mais tarde...

Após dar um golpe militar em 1762, Catarina II governou a Rússia por 34 anos, sobrevivendo a rebeliões e tentativas de assassinato, e dando continuidade à obra iniciada por seu idolo Pedro o Grande que introduziu a Rússia na comunidade racionalista ocidental. Seu código penal, suas reformas administrativas, seus apelos em prol de princípios sociais humanitários perduraram até as revoluções de 1917.

Catarina continuou a vida toda em busca do parceiro ideal. Por duas vezes, pensou tê-lo encontrado. Gregori Potemkin, de gênio rabugento e enorme sede de vida, foi quem melhor se adaptou a ela — talvez se tenham casado secretamente —, mas o temperamento difícil tornava a vida ao seu lado impossível. No final, tiveram uma separação amigável, permanecendo ao mesmo tempo aliados políticos. Alexandre Lanskoi, um bem-apegoado poeta, foi o bem-amado dos últimos anos; se ele não tivesse morrido jovem, Catarina teria talvez permanecido fiel a ele como seu último consorte.

Leituras de apoio

John T. Alexander, *Catarina the Great: Life and Legend* (Oxford University Press, 1989)
Carolly Erickson, *Great Catarina* (Crown, 1994)

1934/EUA/P&B

DIRETOR: Josef von Sternberg; PRODUTOR: Adolph Zukor; ROTEIRO: Manuel Komroff;
ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 110min.

ELENCO

John Adams	(William Daniels)
John Hancock	(David Ford)
Benjamin Franklin	(Howard Da Silva)
John Dickinson	(Donald Madden)
Thomas Jefferson	(Ken Howard)

O Segundo Congresso Continental

O Segundo Congresso Continental reuniu-se em Filadélfia a 10 de maio de 1775, logo após o derramamento de sangue em Lexington e em Concord. A voz dos radicais em apoio à independência estava então muito mais forte do que quando eles se haviam manifestado no Congresso Continental de 1774. Mas contra eles se opunham os conservadores e os moderados liderados por John Dickinson, da Pensilvânia, que argumentava que se deveria encontrar uma outra solução para a briga que não a guerra. O fracasso total da tentativa americana de anexar o Canadá fez com que os demais desconfiassem das previsões de uma vitória fácil feitas pelos radicais. A Declaração de Independência não remediou de forma alguma

essas desavenças políticas. Depois do virtual colapso do exército americano em 1776, a visão dos radicais de uma guerra curta e violenta deu lugar à doutrina de George Washington em favor de um conflito prolongado. Em 1779, os radicais estavam em descrédito. Samuel Adams era chamado desdenhosamente de



"Judas Iscariotes" pelos deputados conservadores. Homens como o capitalista Robert Morris, que acreditava na ordem e no sistema e encrava o entusiasmo radical com cautela, deslocaram Adams e seu círculo e conduziram a guerra a bom termo.

1776

Um musical sobre a proclamação da Independência americana?! Na primeira vez em que o compositor Sherman Edwards e o libretista Peter Stone propuseram essa idéia improvável, os amigos devem ter-lhes recomendado psicoterapia intensiva. Mas eles surpreenderam a todos, criando um espetáculo que ganhou o Prêmio Tony. A inevitável versão cinematográfica de 1776 segue de perto a produção teatral. A câmera jamais deixa Filadélfia e raramente sai do Salão da Independência e jardins anexos.

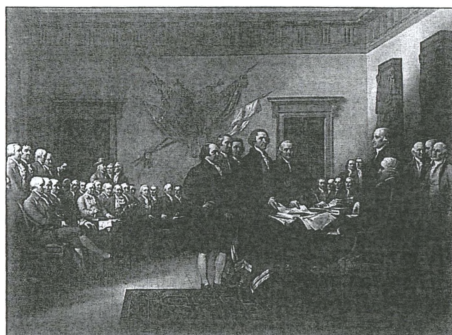
Do ponto de vista histórico, Stone, ao adaptar seu êxito na Broadway para o cinema, acertou em várias coisas. Ele expressou grande parte das confusões, hesitações e con-

Thomas Fleming

flitos existentes na primavera de 1776, quando os fundadores da República americana enfrentavam o dilema de proclamar a independência das 13 colônias vagamente aglutinadas ou tentar, mais uma vez, a reconciliação com a Grã-Bretanha. Dois dos protagonistas pró-independência, o esquentado e loquaz John Adams e o tímido e reticente Thomas Jefferson, bem como o seu principal adversário, o arrogante e imponente John Dickinson, da Pensilvânia, foram retratados com habilidade e, no todo, com precisão. A briga entre nortistas e sulistas por causa da escravidão, uma das maiores diferenças que quase comprometeram a iniciativa, foi intensamente dramatizada. Até as temperaturas insuportáveis e os enxames de moscas na velha Filadélfia em julho também foram mostradas com vivacidade.

Não há dúvida de que os criadores de 1776 quiseram proporcionar às suas platéias, além de um bom passatempo, uma aula de História. Isto torna ainda mais lamentáveis os lapsos históricos que marcam o enredo, cujo erro mais chocante é a extrema confusão que o filme fez do papel do Exército Continental durante aquelas semanas de tensão. Na primavera de 1776, embebedos no ácido sulfúrico antimonárquico veiculado pelo impetuoso tratado político *Common Sense* de Tom Paine, os americanos já travavam uma guerra em grande escala. A invasão do Canadá não ia bem, mas eles haviam expulso o exército britânico de Boston e estavam fortificando maciçamente a cidade de Nova York contra um praticamente certo ataque britânico. O general George Washington tinha esperanças de que seu exército de 23 mil soldados estivesse na iminência de dar uma grande demonstração de força contra o exército e a armada inimigos. O desalento só se instalou quando os americanos foram repelidos na batalha de Long Island, sete semanas depois de 4 de julho.

Nada desse otimismo militar, entretanto, aparece em 1776. Em vez dele, Washington envia uma série de cartas lúgubres, detalhando o estado precário de suas tropas. Os comunicados são lidos em voz alta por Charles Thomson, o secretário do Congresso Continental, para um coro ululante de congressistas suados que lhe lançam vaias. Alguém grita que Washington precisa aprender a escrever cartas mais estimulantes aos delegados e não mais "deprimi-los".



Com o apoio dos ex-presidentes Thomas Jefferson e John Adams, John Trumbull foi incumbido pelo Congresso americano de criar este quadro para a Rotunda do Capitólio. Nele, os membros da comissão redatora — John Adams, Thomas Jefferson, Benjamin Franklin, Roger Sherman e Robert Livingston — apresentam a Declaração de Independência a John Hancock, presidente do Congresso. Junto com a pintura, Trumbull forneceu a chave que identifica todos os delegados, menos um — o homem de chapéu, ao fundo. Este permanece até hoje um mistério.



1776 na Broadway

O envelhecido leão de Hollywood, Jack L. Warner, que jamais se preocupara com coisas tão secundárias como exatidão histórica, gastou bem mais de 1 milhão de dólares pelos direitos cinematográficos da peça de Peter Stone e Sherman Edwards, esperando dobrar seu considerável sucesso na Broadway, onde ela esteve em cartaz por aproximadamente 1.200 réctas desde a estréia, em 16 de março de 1969. (Entre os êxitos musicais anteriores de Warner figuraram *A canção da vitória* (1942), *Minha bela dama* (1964) e *Camelot* (1967). Apesar do elenco cheio de famosos artistas de teatro, a versão resultante, de 5 milhões de dólares, distribuída pela Columbia Pictures (Warner já estava afastado do famoso estúdio que leva seu nome), foi um retumbante fracasso de crítica e de bilheteria, um canto de cisne pouco à altura de Warner, que morreria em 1978.



John Dickinson

John Dickinson nasceu em Maryland e foi criado em Delaware, mas mudou-se para

Filadélfia, onde exerceu a profissão de advogado depois de estudar três anos em Londres.

De temperamento conservador, opôs-se às tentativas de Benjamin Franklin, durante a década de 1760, de afastar do governo os descendentes de William Penn. Apesar de sua impopularidade junto aos democratas locais, Dickinson continuou sendo uma força influente na política da Pensilvânia, o que fatalmente fez dele uma autoridade no Congresso Continental. Era um escritor talentoso, a quem o Congresso sempre recorria para redigir documentos oficiais. Derrotado na luta pela independência, apresentou-se como voluntário para o serviço militar, a fim de demonstrar seu patriotismo. Depois da guerra, foi eleito presidente da Pensilvânia e delegado de Delaware na Convenção Constitucional de 1787.

Lewis Morris

Lewis Morris foi o terceiro latifundiário titular da casa de Morrisania, que açambarcava uma boa parte do atual Bronx e o município de Westchester. De sentimentos fortemente antibritânicos, ele superou uma importante oposição local entre inquilinos e vizinhos para conseguir se eleger para o Congresso da província de Nova York. Este o nomeou para o Congresso Continental, onde serviu com competência em várias comissões, embora estivesse ausente quando foi votada a independência: havia sido nomeado general-de-brigada das milícias. Mais tarde, naquele verão, retornou ao Congresso e assinou a Declaração, tendo sido um dos muitos que só apuseram sua assinatura meses depois do 4 de julho.

Richard Henry Lee

Richard Henry Lee era o primogênito dos quatro filhos de Thomas Lee, todos eles políticos. Homem alto e austero, às vezes descrito como um puritano do Sul, foi um dos primeiros a apoiar a independência e posteriormente desempenhou papel-chave em convencer a Virgínia a desistir de suas enormes pretensões relativas a terras ocidentais, o que permitiu que o Congresso ratificasse os Artigos da Confederação. Com seus irmãos encenqueiros Arthur e William, envolveu-se profundamente na controvérsia em torno de verbas gastas na França por deputados americanos, uma briga que gerou discussões acaloradas e trouxe pouca luz ao Segundo Congresso Continental. Após a guerra, Lee juntou-se a Patrick Henry na oposição à Constituição — mas serviu por pouco tempo como o primeiro senador da Virgínia.



Antes de a independência ser votada, portanto, os cineastas precisavam resolver esse problema do exército de Washington, o qual eles mostram quase entrando em colapso: eles despacham o moderado e indeciso Samuel Chase, de Maryland, junto com Adams e Benjamin Franklin, em visita a um “campo de treinamento” de New Brunswick, em Nova Jersey, onde, segundo Washington informara em uma de suas lamurientas cartas, havia muita desordem e prostitutas. Chase retorna e diz a todos que não mais se preocupem. O campo estava um caos, sim, mas, ao verem passar no céu um bando de patos, os famintos americanos de lá os balearam em pleno voo. E o filme sacramenta o mito da pontaria americana como o segredo não só da vitória na guerra, mas também do voto em prol da independência — empilhando assim mito sobre mito.

Em várias outras ocasiões, Sherman e Stone parecem ter visto no Congresso Continental uma espécie de versão incipiente de *O clube dos cafajestes*. Quando Thomas Jefferson diz que vai para casa a fim de ver sua mulher, Stephen Hopkins, de Rhode Island, que é retratado como um bêbado despenteado (o verdadeiro Hopkins gostava mesmo de rum), grita: “Dê uma nela em meu nome.” Mais imaginária ainda é a descrição de Richard Henry Lee, o austero puritano da Virgínia que estava de corpo e alma do lado pró-independência da Nova Inglaterra, desde o momento em que entrou no Congresso. Homem intenso, decidido, sem muito senso de humor, Lee foi, depois de Adams, o orador mais convincente do Congresso. No filme, é retratado como um bufão de riso nervoso, que faz trocadilhos intermináveis em torno do sobrenome Lee. Quando Franklin e Adams lhe sugerem que uma solução para a independência pode partir da Virgínia, ele age como se a idéia jamais lhe fosse ocorrer nem mesmo em um milhão de anos, e sai cavalcando loucamente para cumprir o que lhe foi sugerido.

Talvez em busca de realismo cru, os autores diminuíram, de maneira análoga, outros personagens. O brilhante Lewis Morris é retratado como um idiota que repete o tempo todo: “Nova York se abstém... gentilmente.” James Wilson, o advogado audacioso e controverso da Pensilvânia, talvez o maior intelecto da América depois de James Madison, é representado como um tímido tolo. O magistrado Robert Livingston de Nova York, o homem que iria negociar a compra da Louisiana em 1803, surge como um idiota completo. Benjamin Franklin, interpretado pelo veterano ator Howard da Silva, pestaneja cheio de astúcia e sempre olha de soslaio quando se fala em mulheres — o que não chega a ser uma caricatura completa: Ben tinha o seu lado picante — mas os autores não mostram a amarga seriedade com que Franklin apoiou a independência. Ele era um homem irado, disposto a empatar o placar com o governo britânico que o havia perseguido antes do Conselho Privado de 1774 e o chamara de mentiroso e ladrão.

O pior afastamento da realidade, no entanto, está no modo como o filme lida com o relacionamento entre Jefferson e sua esposa Martha. Jefferson preocupou-se intensamente com a saúde dela durante as semanas em que lutava pela Declaração de Independência. Martha estava em Monticello, gravemente enferma, deprimida a ponto de não escrever nenhuma carta ao marido. No filme, nós o vemos rasgando um rascunho após outro do manifesto, que começa a parecer natimorto. Então alguém bate à porta: lá está a deslumbrante Blythe Danner no

papel de Martha. John Adams “mandou buscá-la”, como se fosse um pacote de doces. Os Jefferson se abraçam apaixonados, enquanto Adams e Franklin riem nervosamente e à socapa. Pronto! Em um ou dois dias, as frustrações sexuais de Tom foram resolvidas e nós temos o grande documento, seguido de uma canção inócua de Danner, *He Plays the Violin*.

1776 melhora nas cenas finais, que cobrem os quatro primeiros dias de julho, quando foi discutida a votação da independência. No final do primeiro dia, a derrota parece inevitável, mas Edward Rutledge consegue adiamento de um dia, a fim de arregimentar o indeciso Sul. Enquanto isso, Franklin manipula a Pensilvânia, levando-a a dar o sim, e Caesar Rodney chega com o voto que põe Delaware em forma. O filme combina a decisão pró-independência, em 2 de julho, com a aprovação do documento de Jefferson, em 4 de julho. Na realidade foram duas moções distintas, mas desta licença dramática pouco se poderia reclamar.

Durante a discussão, no filme, em torno do parágrafo de Jefferson sobre os males da escravidão, que foi efetivamente cortado, John Adams o defende com uma retórica tipo tudo-ou-nada e Rutledge caminha numa sala escura declamando, com uma intensidade digna de ópera, que tanto os nortistas donos de navios negreiros quanto os sulistas donos de escravos são igualmente responsáveis pelo pesadelo. Pode ser que Jefferson tenha elogiado de fato a vigorosa defesa que Adams fez do seu texto original contra a escravidão, mas todo esse histriionismo é muito mais forte do que as próprias reminiscências de Jefferson, segundo as quais o parágrafo só foi cortado porque a Carolina do Sul e a Geórgia não concordavam com ele e porque alguns estados do Norte “se sentiram um pouco constrangidos” quanto à matéria. Trata-se, com certeza, de um sofisma, mas que diz respeito às origens da questão mais divisora da nação americana.

A despeito de se afastar de tal maneira da História, 1776 consegue transmitir a mistura particular de bravura, politicagem e astúcia que produziu um momento histórico — e um documento histórico — que continua a ecoar em todo o mundo. Seguiu-se uma enervante guerra de sete anos necessária para garantir a sobrevivência dos Estados Unidos da América. Mas, como o mesmíssimo roteirista se apressaria a dizer, essa é uma outra história.



Edward Rutledge

Edward Rutledge tinha uma opinião nada abonadora sobre os homens da Nova Inglaterra, de “pouca

astúcia” e “princípios niveladores”. Da mesma forma, John Adams tinha uma opinião nada abonadora sobre Rutledge, chamando-o de “insípido, inconsequente e imaturo”. Tendo estudado advocacia no Temple de Londres, Rutledge representou com competência, no Congresso, a oligarquia agrária de Carolina do Sul, sua terra natal. Não sendo um entusiasta da independência, acabou votando nela porque via a desunião como um mal maior. Passou a maior parte dos anos de guerra no exército, como capitão de artilharia. Capturado quando Charleston se rendeu aos britânicos, em maio de 1780, sobreviveu para servir como senador estadual e governador, no pós-guerra.

Caesar Rodney

Caesar Rodney foi descrito por John Adams como “o homem de aspecto mais esquisito em todo o mundo; ele é alto, magro feito um caniço, pálido; seu rosto não é maior do que uma maçã grande, mas há em sua postura bom senso, ardor, verve e humor”. A cavalcada de Rodney noite adentro para dar o voto de desempate e levar Delaware à facção pró-independência tornou-o *persona non grata* no seu estado. No ano seguinte, foi derrotado na disputa para vários cargos políticos, e só retornaria ao Congresso no final de 1777. Morreu em 1784 de câncer no rosto, uma doença que o atormentou por dez anos.



Mais tarde...

A Declaração de Independência dos Estados Unidos conquistou história própria, tornando-se, ao longo dos duzentos anos subsequentes, um dos documentos básicos da civilização ocidental. O que faz a Declaração perdurar são seus parágrafos de abertura, nos quais Thomas Jefferson estabelece as premissas básicas da nação americana: que todos os homens foram criados iguais; que seu criador os dotou de direitos inalienáveis; que, para assegurar esses direitos, são instituídos governos entre os homens, cujos justos poderes derivam do consentimento dos governados. Estas idéias tornaram-se a força impulsora da experiência americana e repercutiram nos países do mundo inteiro.

Leituras de apoio

Thomas Fleming, 1776: *Year of Illusions* (Norton, 1975)

H. James Henderson, *Party Politics in the Continental Congress* (McGraw-Hill, 1974)

1972/EUA/Em cores

DIRETOR: Peter H. Hunt; PRODUTOR: Jack L. Warner; ROTEIRO: Peter Stone;

ESTÚDIO: Columbia; DURAÇÃO: 141min.

E L E N C O

Gilbert Martin (Henry Fonda)

Magdalena Martin (Claudette Colbert)



Sir William Johnson

Em 1756, o irlandês sir William Johnson (1715-1774), próspero comerciante de peles no vale do Mohawk, foi nomeado superintendente dos assuntos indígenas ao norte do rio Ohio. Suas explorações militares durante a Guerra Franco-índia lhe valeram um título de baronete. Após a morte de sua primeira esposa, em 1759, viveu maritalmente com uma jovem mohawk, conhecida entre os brancos como Molly Brant (1735?-1796). O irmão mais moço de Molly, Joseph Brant (1742-1807), foi enviado à Inglaterra em 1776 em companhia de Guy Johnson, o sobrinho de sir William que estava prestes a assumir pessoalmente a superintendência para tentar chegar a um entendimento quanto ao papel das Seis Nações nos problemas entre a Grã-Bretanha e os colonos rebeldes. Joseph foi apresentado na corte a George III, a quem garantiu a permanente lealdade dos mohawks.

AO RUFAR DOS TAMBORES

Drums Along the Mohawk

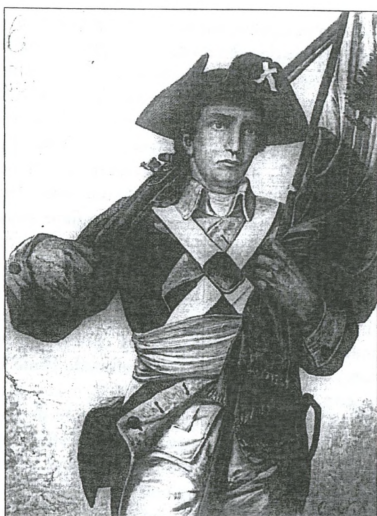
Anthony F. C. Wallace

Edmonds baseou sua obra na familiaridade que tinha com a paisagem e em pesquisas meticolosas, feitas em fontes documentadas. O filme, até certo ponto, segue Edmonds bastante de perto, usando até alguns dos diálogos, e tenta captar de todos os modos o espírito do livro e da época que o livro retrata. Concentra o foco na vida da gente comum, especialmente Gilbert Martin e sua noiva Magdalena, que perdem sua pequena fazenda construída nos confins da colônia. Mas é este foco concentrado que, em última análise, banaliza os acontecimentos narrados.

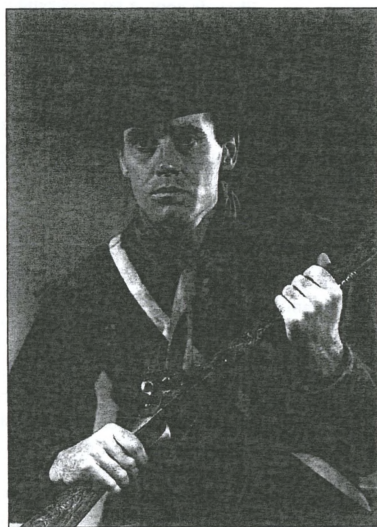
Os índios mohawks eram os habitantes nativos do vale do Mohawk. Por volta de 1775, já haviam vendido grande parte de suas terras à Coroa britânica, porém muitos permaneciam nos antigos territórios; eram mohawks dedicados aos britânicos e ao famoso sir William Johnson, superintendente de assuntos indígenas. Johnson era íntimo dos "fiéis mohawks", inclusive casado (à moda índia) com uma mohawk, Molly Brant, cujo irmão, Joseph Brant, educado na escola de Eleazar Wheelock em Connecticut (mais tarde rebatizada de Dartmouth College), se tornaria um dos principais caciques do seu povo.

Quando a cisão entre os americanos e os britânicos degenerou em guerra, em 1775, os mohawks ainda estavam indecisos. Sir William morreu em 1774 e seu sucessor ainda não havia sido nomeado. Ambos os lados exortavam publicamente os índios a permanecerem neutros, mas os americanos desconfiavam tanto das intenções dos índios que, aos poucos, os reticentes mohawks foram-se afastando, rumo ao norte e ao oeste, e acabaram refugiando-se perto dos postos britânicos. Mais para oeste, outros iroqueses — os oneidas, onondagas, caiugas, tuscaroras e senecas — mantiveram neutralidade durante algum tempo. Em 1776, porém, a situação se tornou instável. Na sua lista de reclamações de George III (o preâmbulo à Declaração de Independência), Thomas Jefferson acusava o rei de incitar os "selvagens impiedosos" a atacarem os americanos. Em 1777, muitos guerreiros iroqueses ocidentais se haviam bandeado para os britânicos, junto com os mohawks de Joseph Brant. Os oneidas hesitaram, e acabaram unindo-se aos americanos.

Em 1939, a Twentieth Century-Fox lançou uma modesta contribuição ao gênero do filme histórico: *Ao rufar dos tambores*, baseado no romance *Drums Along the Mohawk*, de 1936, de Walter D. Edmonds, estrelando Henry Fonda e Claudette Colbert. Passado durante a Revolução Americana, o livro de Edmonds representava um sério esforço no sentido de mostrar os sofrimentos e a força da gente comum, dos vigorosos colonos, dos lavradores abastados do vale do rio Mohawk, a oeste de Albany, no interior do estado de Nova York. Atacados por bandos de índios chefiados por oficiais britânicos, os pioneiros reagiram e, no final, venceram.

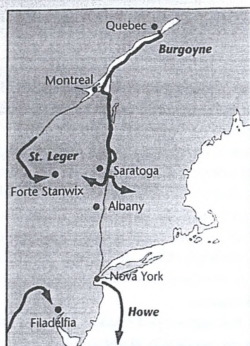


A força militar que os americanos puseram em campo era composta de dois elementos: milícias e Exército Continental. As milícias eram homens da localidade que, tradicionalmente, forneciam suas próprias armas e escolhiam seus próprios oficiais; qualquer cidadão do sexo masculino gozando de perfeita saúde estava sujeito a ser convocado para o serviço miliciano. Os milicianos tendiam a lutar melhor quando defendiam suas próprias terras; eram indisciplinados, destreinados e sempre dispostos a tirar licença sem aviso prévio para cuidar da fazenda ou da família. Em 1777, o Congresso Continental percebeu, com relutância, que o país precisava de um exército de envergadura, regular, remunerado, sempre a postos, com oficiais competentes, empenhados em definir condições para o recrutamento e o treinamento militar profissional. Alguns dos soldados desse exército dito "continental" eram voluntários; outros foram recrutados mediante "persuasão", ou mesmo retirados das fileiras de milícias, segundo um sistema de quotas.



O western clássico *No tempo das diligências* marcou a volta de John Ford em 1939 à História americana como uma das principais fontes de suas obras. Henry Fonda, que naquele ano estreou os dois outros filmes históricos de Ford, *A mocidade de Lincoln* e *Ao rufar dos tambores*, se tornaria, assim como o astro de *No tempo das diligências*, John Wayne, um artista fordiano regular, até a famosa briga entre os dois durante a filmagem de *Mister Roberts* (1955).

Ford filmou *Ao rufar dos tambores* nos campos setentrionais de Utah, onde foi preciso abrir estradas para os caminhões que transportavam o equipamento. Segundo um relato, mais de 60 mil metros de tábuas foram usados para construir as reproduções de Forte Stanwix e as várias casas de colonos. Como toda a produção foi filmada em propriedades do governo, Ford se viu obrigado a desmontar os cenários assim que completou a fotografia principal. Simplificou a questão inserindo no roteiro uma cena em que o forte é destruído com pólvora. Após a explosão, a equipe de Ford limitou-se a limpar as cinzas e voltar para casa.



A campanha de 1777

O insucesso dos três exércitos britânicos que se uniram em Albany e assim isolariam da Nova Inglaterra as colônias meridionais foi, em grande parte, consequência de os britânicos terem subestimado a força dos rebeldes, sua capacidade de prontidão e a sua competência na guerra de guerrilhas. Lorde George Germain, o ministro colonial incumbido dos planos bélicos, esperava que o exército regular britânico derrotasse facilmente o bando de americanos desorganizados.

Oficial arrogante, St. Leger subestimou a capacidade marcial dos provincianos, até mesmo daqueles que lutavam ao seu lado. Ele conseguiu esmagar a força de socorro sob o comando do general Herkimer, em Oriskany, mas não soube levar o cerco ao Forte Stanwix a uma conclusão bem-sucedida. Esse fracasso foi uma consequência direta do seu desprezo pelos rebeldes. Tão confiante estava na vitória fácil que não se incomodou em levar artilharia pesada, e a artilharia ligeira foi inteiramente ineficaz contra o forte solidamente reconstruído. O bombardeio britânico contra Stanwix, disseram seus aliados índios, era como "maças atiradas por crianças sobre a cerca de um jardim".

Já o "Cavaleiro Johnny" Burgoyne desceu a rota comercial lago Champlain—lago George—rio Hudson e tomou o Forte Ticonderoga, na margem do lago George. Insensatamente, preferiu viajar os quilômetros restantes até Albany através da selva. Seu batalhão de 9 mil homens superava de longe os 3 mil, ou coisa que o valha, adversários "continentais", mas seus trens de suprimentos e destacamentos de forrageadores foram dizimados pelos fulminantes ataques das unidades milicianas, pouco armadas porém ágeis. Burgoyne foi obrigado a render-se em Saratoga, uma catástrofe que convenceu a França a entrar na guerra oficialmente do lado americano. Enquanto isso, o general William Howe, que deveria subir o rio Hudson a partir da cidade de Nova York, preferiu ir para o sul, derrotou o exército de Washington na batalha de Brandywine e ocupou a seguir Filadélfia. Howe parece ter achado que St. Leger e Burgoyne podiam perfeitamente ganhar dos atrapalhados americanos sem ele.

Os ataques contra as vulneráveis colônias no vale do Mohawk começaram para valer no verão de 1777 e prosseguiram, de modo intermitente, até 1781. Fazendas foram queimadas; animais, homens, mulheres e crianças, mortos. Os colonos se refugiaram em pequenos fortes e suas milícias os defenderam, em princípio com uma ajuda mínima do Congresso americano e do Exército Continental. Uma força mista de índios e soldados britânicos montou o cerco ao Forte Stanwix e, em agosto de 1777, infligiu sangrenta derrota ao batalhão de socorro miliciano sob o comando do general Nicholas Herkimer, em Oriskany. A partir daí, os ataques indígenas devastaram o vale. Mas, em 1779, grandes destacamentos, entre eles o exército regular continental comandado pelo general John Sullivan e as milícias locais, incendiaram a maioria das cidades iroquesas. Quando a guerra terminou, os colonos sobreviventes retornaram às suas fazendas e a marcha para o Oeste recomeçou.

O problema enfrentado na produção de um filme sobre esses eventos não reside tanto na exatidão histórica dos detalhes. Recriar os fortes, fazendas e mansões da colônia; mostrar trajes e equipamentos coloniais; retratar o árduo trabalho dos pioneiros derrubando árvores, capinando roças, juntando o feno, tecendo a lã; acompanhar a vida particular de dois protagonistas típicos — nada disto apresenta dificuldade. Implicar com pequenas coisas, como o general Herkimer morrendo na noite seguinte à batalha de Oriskany, ou a posição errada do Forte Stanwix (em torno do qual toda a ação se desenvolve), como se ele não passasse de uma paliçada anônima em German Flats, seria talvez injusto. Como de hábito, os americanos nativos são retratados como figuras engraçadas ou assassinos selvagens. E a dramática cena final, em que Gil (Henry Fonda), para convocar ajuda do Forte Dayton (a 50 quilômetros de distância), corre mais que o campeão de corrida dos guerreiros índios, parece querer dizer que a guerra pelo vale do Mohawk dependeu de uma maratona local. A Revolução Americana, no filme, termina logo que as colunas de socorro alcançam o Forte Stanwix (um acontecimento ocorrido no outono de 1777) e um oficial anuncia que Cornwallis se rendeu em Yorktown (o que, na verdade, só ocorreu quatro anos mais tarde).

A maior queixa do estudioso em relação ao filme, todavia, cai forçosamente na extrema falha em expressar a importância estratégica do vale do Mohawk durante a Revolução. Ao se lançarem na campanha de 1777, os britânicos esperavam pôr fim à rebelião com um ataque tripo: o general William Howe avançaria subindo o rio Hudson, a partir da cidade de Nova York, enquanto o general John Burgoyne rumasse para o sul, partindo de Montreal e atravessando o lago Champlain, e o coronel Barry St. Leger, com sua brigada de iroqueses guerreiros, marchasse para leste vindo do lago Ontário. Depois de tomar o Forte Stanwix, St. Leger prosseguiria descendo o rio Mohawk até Albany, onde se encontraria com Howe e Burgoyne. Este plano foi traçado para cortar em duas as colônias setentrionais e assim isolar da Nova Inglaterra as colônias meridionais. Expulsando os americanos do próspero vale do Mohawk, St. Leger também privaria o Exército Continental de uma importante fonte de víveres.

O plano fracassou porque Burgoyne foi obrigado a se render em Saratoga, porque Howe, em vez disso, atacou Filadélfia e porque a força de St. Leger,

embora derrotasse o exército miliciano em Oriskany, não conseguiu sustentar o cerco do Forte Stanwix. Quando começaram a circular rumores de um enorme exército aproximando-se sob o comando de Benedict Arnold (boatos falsos plantados em Forte Dayton pela pequena coluna de socorro), os aliados índios de St. Leger chispavam de volta às suas aldeias, e o coronel decidiu recuar. Só depois da retirada de St. Leger é que a estratégia britânica se voltou para os ataques em grande escala contra as colônias no vale do Mohawk e demais regiões. Esses ataques foram tão devastadores que o principal objetivo militar dos americanos, no verão de 1779, era invadir de forma coordenada as chamuscadas terras iroquesas com três exércitos. A intenção (copiada dos britânicos) era destruir as fontes de alimentos, as guaritas e as provisões do inimigo.

O romance de Edmonds aborda essa questão estratégica mais ampla mediante o uso de diálogos adequados e estendendo o tempo de ação até cobrir toda a série de eventos. No livro, o impacto da guerra ampla sobre as comunidades locais é nítido. No filme, com seu estreito foco sobre o verão de 1777 e os detalhes domésticos da vida dos pioneiros, esse sentido histórico ficou perdido. Este é um exemplo clássico da incapacidade de ver madeira por trás das árvores.

Leitura de apoio

Anthony F. C. Wallace, *The Death and Rebirth of the Seneca* (Knopf, 1970)

1939/EUA/Em cores

DIRETOR: John Ford; PRODUTOR: Raymond Griffith; ROTEIRO: Lamar Trotti, Sonya Levien; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 103min.

Forte Stanwix

Construído em 1758, o Forte Stanwix não pretendia ser um local de refúgio para as famílias de agricultores, e sim uma grande fortaleza. Ficava 50 quilômetros além da colônia mais próxima, num escarranchado espaço de 1,5km de comprimento, que separava o rio Mohawk de uma série de correntezas que desembocavam no lago Ontário, em Oswego. Assim, o Forte Stanwix controlava a rota principal do comércio de peles, via canoa, entre os índios ao norte e a oeste, e os comerciantes holandeses e ingleses, em Albany.

Stanwix, que também protegia contra as invasões do norte e do oeste, era um forte de construção sólida, de aproximadamente um quilômetro quadrado, cheio de bastiões pontiagudos nos quatro cantos. Seus parapeitos foram construídos de toros calculados, de 60 centímetros de espessura e cerca de quatro metros de altura. Dentro, havia um pátio de desfile, uma oficina à prova de bombas, canhão, caserna, acomodações para oficiais e para um máximo de quatrocentos homens. Circundando as muralhas, havia um fosso seco com estacas de madeira pontudas e, além do fosso, uma esplanada ou escarpa de terra sulcada. O Forte Stanwix foi guarnecido pelos britânicos de 1758 até cerca de 1769, sendo então abandonado; foi restaurado pelos americanos em 1777 e temporariamente rebatizado de Forte Schuyler.

Mais tarde...

Quando a luta terminou, em 1781, o vale do Mohawk foi rapidamente repovoado. Em 1825 o vale tornou-se a rota para o canal de Erie. Com o canal, veio a Revolução Industrial. E uma série de cidades industriais se espalharam pelo oeste de Albany, entre elas Schenectady, Utica, Rome, Syracuse, Rochester e Buffalo.

O destino dos índios foi variado. Os mohawks e muitos dos cauiugas, onondagas e senecas se refugiaram com os britânicos no Canadá. A maioria das terras iroquesas remanescentes no estado de Nova York foi adquirida entre 1784 e 1797, mas ainda há onondagas, tuscaroras e senecas morando em reservas na parte ocidental do estado.

Os mohawks das reservas ao longo do rio São Lourenço têm-se beneficiado da industrialização dos Estados Unidos, tornando-se conhecidos como operários da construção de aranha-céus. Os senecas não tardaram a ganhar emprego na indústria, à medida que as ferrovias se expandiram por Nova York. Recentemente, uma pequena comunidade mohawk surgiu em Canajoharie, o local do antigo "castelo" mohawk. E o entusiasmo pela assembleia consultiva da antiga Liga dos Iroqueses, temporariamente apagado durante a Revolução Americana, queima até hoje, entre os onondagas.

E L E N C O

William Bligh	(Charles Laughton)
Fletcher Christian	(Clark Gable)
Roger Byam	(Franchot Tone)



A manhã seguinte

São oito da manhã de 28 de abril de 1789. Acabou o motim. O capitão William Bligh está em pé, no bote salva-vidas do HMS *Bounty*, enquanto os amotinados o deixam à deriva junto com 18 companheiros. Bligh e os que ficaram do seu lado estão prestes a iniciar uma epopeia de mais de 6 mil quilômetros, até Timor. Poucos amotinados acreditam que ele possa sobreviver.

A primeira coisa que Bligh faz é registrar o que acredita ser a verdadeira razão do motim: os encantos luxuriantes do Taiti. A segunda é fazer uma descrição de cada amotinado. Sobre Christian, escreve: "Ele é dado a suores violentos, especialmente nas mãos, por isso emporcalha tudo o que segura."

A aquarela acima, de julho de 1790, pintada por Robert Dodd, intitula-se *O tenente Bligh deixando o Bounty* e foi a primeira representação gráfica do motim do *Bounty*. O Teatro Royalty, em Londres, já havia montado a primeira peça sobre o *Bounty*, com Ralph Wewitzer como o primeiro capitão Bligh e William Bourke como Fletcher Christian. Mais tarde, houve danças, balés aquáticos, poemas, romances, textos históricos — e cinco filmes.

O GRANDE MOTIM

Mutiny on the Bounty

Greg Dening

Os filmes sobre motins apresentam um problema: qual é o lado politicamente correto, o da ordem, apoiada pelas instituições, ou o das injustiças sofridas pelos indivíduos? Quando Irving Thalberg, o gênio criativo da Metro-Goldwyn-Mayer, sugeriu a Louis B. Mayer que a MGM fizesse um filme sobre o motim do *Bounty*, Mayer hesitou. Não queria que o estúdio produzisse um filme onde amotinados fossem heróis.

Louis B. Mayer nascera na Rússia — um dos judeus vindos do Leste europeu que, como disse Neal Gabler, "inventaram Hollywood". Todos eles empreiteiros, adoravam as oportunidades que os Estados Unidos, "berço dos homens livres e terra dos bra-

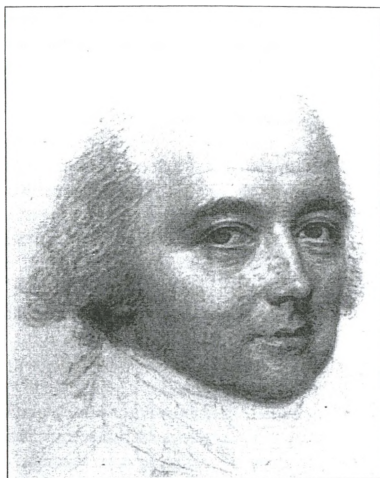
vos", lhes deram — Louis B. Mayer, mais do que todos.

Thalberg sabia que Mayer jamais aprovaria filmes sobre revoluções, motins ou mesmo transformações sociais, por isso procurou heróis que não fossem amotinados. O que ele encontrou foi a Real Marinha Britânica, e a transformou no verdadeiro herói de *O grande motim*. No seu prefácio, desenrolado na tela como se fosse um pergaminho, argumenta que o motim "ajudou a introduzir uma nova disciplina, baseada no respeito mútuo entre os oficiais e seus homens, graças à qual a Grã-Bretanha conserva seu poder marítimo como uma segurança para todos os que atravessam o mar".

Thalberg era centrista. Em visita à Alemanha nazista, onde se recusaram a lhe fazer uma cirurgia porque era judeu, e famoso, viu tropas de assalto nas ruas. De volta a Hollywood, deparou com o movimento esquerdista de roteiristas liderado por Upton Sinclair. Na opinião pessoal de Thalberg, o meio-termo entre o fascismo e o comunismo estava nas instituições estáveis, capazes de sustentar a ordem, voltadas para as exigências mais legítimas. Eis por que Thalberg fez o Bligh de Charles Laughton tão terrível: o seu comportamento horrível torna o motim contra ele compreensível, senão desculpável. Também permite que o Almirantado Britânico apóie a autoridade de Bligh, ao mesmo tempo que toma distância dos seus atos.

Segundo esta análise, o contramestre Fletcher Christian (interpretado por Clark Gable) torna-se mais um herói trágico com o dom singular do senso de honra. Ocupando o lugar do mocinho de fato, em vez de Christian, está Roger Byam (Franchot Tone), um personagem totalmente inventado que jamais levanta a mão contra Bligh e, no entanto, acaba sofrendo por causa de sua dedicação aos ideais da marinha. O personagem de Byam foi criado por Charles Nordhoff e Norman Hall, que o usaram como o narrador fictício de seus três romances sobre o *Bounty*. (O roteiro para o filme de Thalberg foi baseado nessa trilogia de best sellers.)

Quando vários dos verdadeiros amotinados do *Bounty* foram capturados no Taiti e levados de volta à Inglaterra, o foco dramático da corte marcial recaiu sobre o guarda-marinha Peter Heywood, que tinha 16 anos na época do motim.



John Smart pintou esta aquarela de Bligh por volta de 1803 para exaltar os feitos do capitão na batalha de Camperdown (1797), onde o almirante Horatio Nelson elogiou sua bravura. Catorze anos depois do motim do *Bounty*, a aparência de Bligh é bem conservada aos 49 anos de idade. Seu olhar — para aqueles que cresceram com o mitificado Bligh de Charles Laughton — é de inesperada serenidade, ligeiramente zombador.

Ele posou para o quadro às vésperas de ser nomeado governador da colônia penal de Nova Gales do Sul, na Austrália. Bligh serviu três anos nesse posto, até o tenente-coronel George Johnston se amotinar contra ele, em 1808, e mandá-lo, preso, de volta à Inglaterra. Johnston e os demais amotinados foram posteriormente considerados culpados de conspiração. Enquanto isso, Bligh era promovido a contra-almirante.



Estas feições de Bligh — as de Charles Laughton — estão entre as mais profundamente arraigadas na consciência mítica dos americanos. Os comédicos da época exploraram muito a aura ameaçadora e odienta de Laughton. O próprio Laughton foi assaltado por dúvidas, durante as filmagens, e disse odiar o personagem que estava interpretando. A equipe de Hollywood, no entanto, ficou extremamente impressionada com a composição do personagem e a bagagem cultural do inglês Laughton. Ele sabia até rezar o Padre-Nosso!

Um relato do motim

Em 1786, os britânicos que possuíam plantações nas Antilhas precisavam de viveres baratos para seus escravos. Isolados dos tradicionais fornecedores americanos pela guerra revolucionária, eles achavam que a fruta-pão do Taiti seria um excelente substituto. Relutante, o Almirante, cujo lobby era comandado por sir Joseph Banks, deu o comando de um pequeno navio, o *Bounty*, a William Bligh, um tenente da marinha.

Amargurado pela falta de reconhecimento por seus feitos como mestre a bordo do *Resolution* de James Cook, Bligh estava, aos 32 anos de idade, decidido a fazer daquela viagem aparentemente insignificante um trabalho perfeito. Mas as chances estavam contra ele. A tripulação era incompetente e, embora não fosse violento, ele transgrediu quase todos os regulamentos do comando.

Uma estada de cinco meses no Taiti, à espera da safra de fruta-pão, fez com que os tripulantes tomassem gosto pelo hedonismo, mas no fundo eles estavam ansiosos por voltar para casa, até porque os objetos que haviam colecionado lhes propiciariam, mais tarde, um pequeno lucro. Na viagem de volta, Bligh estava o tempo todo irritado com a incompetência dos tripulantes.

Fletcher Christian, aparentemente o mais inquieto de todos, liderou em 28 de abril de 1789 um motim inesperado, sem derramamento de sangue. Bligh, com mais 18 homens e viveres para durar cinco dias, foi deixado ao mar num bote de seis metros de diâmetro em Tofua, perto de Tonga. Mas, quando um dos 18 homens foi morto em Tofua pelos ilhéus, Bligh decidiu navegar os 6 mil quilômetros, na direção oeste, que os separavam de Timor. Essa terrível viagem foi ainda mais dificultada pelo clima de ódio e acusações reinante no grupo.

Em março de 1790, Bligh estava de volta à Inglaterra. Quase em seguida, o Almirante mandou-o de volta ao Pacífico, no *Providence*, para trazer a fruta-pão. Ao mesmo tempo, o Almirante enviava o capitão Edward Edwards, no *Pandora*, para capturar os amotinados. Edwards encontrou 14 deles no Taiti e os aprisionou em condições pavorosas na "caixa do *Pandora*". Quando voltava à Inglaterra, o *Pandora* naufragou em frente à costa australiana e quatro dos "piratas" morreram afogados. Os sobreviventes, mesmo acorrentados, decidiram viajar para Timor apoiados nos cascos dos botes. Dez desses "*Bounties*" acabaram sendo julgados, e seis condenados à forca. Destes, três foram enforcados no convés do *Brunswick*, em 29 de outubro de 1792; dois receberam o perdão do rei; um terceiro escapou, graças a uma filigrana da lei.



Coisas que aconteceram de verdade com Heywood foram transferidas para Byam, por Nordhoff e Hall. O Heywood verdadeiro jurou inocência, foi condenado à morte e recebeu, depois, o perdão do rei. Byam também é perdoado, mas não antes de fazer um discurso inteiramente fictício durante o processo da corte marcial, no qual Thalberg desenvolve todos os seus argumentos didáticos.

O filme termina ao som de *Rule Britannia*, com a *Union Jack*, a bandeira britânica, tremulando, deixando a plateia com uma calorosa sensação de segurança e a certeza de que a marinha sabe reconhecer a virtude e corresponder a ela. A imagem vai desaparecendo gradualmente: não importa que os marujos britânicos ainda continuassem sendo chicoteados cinquenta anos depois do motim do *Bounty*, nem o fato de que toda a frota voltou a se amotinar dez anos mais tarde. O ponto de catarse do filme é que a submissão à autoridade legítima, mesmo à custa de sacrifícios pessoais, representa o primeiro passo para a reforma.

Mas o ponto de catarse de um filme não coincide necessariamente com a nossa memória cultural dele. A memória cultural de *O grande motim* de 1935, com Laughton & Gable, por exemplo, é um clichê mítico. Interpretar o capitão Bligh tornou-se em pouco tempo um ícone do século XX para o uso patologicamente cruel da autoridade inepta. Os filmes posteriores sobre o *Bounty* apresentaram conceitos diferentes, mas a crítica cinematográfica não conseguia esquecer a memória cultural do filme de 1935. Alguns críticos até se queixaram das refilmagens, porque haviam sido infelizes à História ao omitirem algumas das invenções do filme de Laughton & Gable!

Embora sabendo que o realismo histórico seria um dos traços mais vendáveis do filme, os cineastas de 1935 não hesitaram em admitir que haviam inventado coisas para "produzir um efeito". A título de efeito de bilheteria, eles criaram até um manual para professores de ginásio, recomendando as leituras adequadas e sugerindo perguntas reflexivas sobre a relação entre os romances de Nordhoff e Hall, o roteiro cinematográfico e a própria História. Os autores desse manual alegavam como justificativa que imputar a Bligh os atos sádicos de outros capitães ingleses "permitiu um estudo detalhado, contundente e mais amplo do caráter de Bligh". Caso tivessem contado a verdadeira história, eles "poderiam ter confundido a questão". Não se constrangeram nem um pouco em enfatizar que a prioridade do filme era "produzir efeitos", e não registrar fatos históricos.

Mas contar a história verdadeira, mesmo que "confundisse a questão", talvez tivesse sido uma ambição histórica mais adequada. Se quisermos recorrer simplesmente à aritmética para criar um fato histórico, então Bligh foi um dos capitães menos violentos no Pacífico. Ele só chicoteou 10,9% da tripulação do *Bounty*. Em comparação, James Cook mandou chicotear 25,6% da tripulação do *Resolution*, e George Vancouver 52,8% da do *Discovery*. Se Bligh foi mesmo famoso entre os homens do mar da época, como o "Bastardo do *Bounty*", não é porque seu caráter violento estivesse fora dos limites comuns em uma marinha violenta. Foi por causa de alguma outra coisa.

Essa outra coisa, dizem, foi o seu linguajar chulo e — quando levado a uma corte marcial que o absolveria da acusação de conduta imprópria, em 1805 — os seus gestos. À primeira vista, palavras e não parecem razão convincente para três

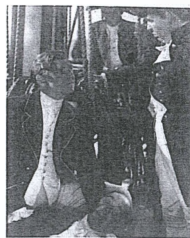
motins bem-sucedidos contra a autoridade de Bligh (para não falar em vários motins malsucedidos). Afinal, os marinheiros devem ter suportado coisas muito piores na marinha do século XVIII. Mas o "baixo calão" de Bligh deve ser entendido como a sua incapacidade de bem interpretar o seu papel no teatro do comando. Além da razão-de-ser propriamente dita dos castigos físicos, Bligh também queria que seus homens se sentissem culpados pelo que haviam feito e agradecidos a ele pelo que ele não fizera.

Se os abusos de outros capitães eram rapidamente esquecidos pelos marinheiros, os de Bligh ficavam na lembrança, doíam até as crostas de feridas por ele infligidas. Os seus próprios gestos, por mais idiossincráticos que fossem, violavam um espaço pessoal, assim como suas regras e regulamentos abstrusos. "Os marinheiros são como crianças", escreveu ele certa vez a *sir* Joseph Banks. E, na verdade, havia muitas tripulações felizes em chamar seu capitão de Pai, mas não a do *Bounty*. "Os capitães criam seus próprios motins", declarou, na época, o almirante Collingwood, e isto certamente vale para Bligh. A verdadeira história do motim do *Bounty* talvez seja que Bligh criou seu próprio motim, não mediante a violência patológica, mas sim com a banalidade do seu comando.

E escrever a história da memória cultural criada por um filme pode ser difícil, porque o cinema, enquanto artefato cultural, dá uma sensação de desprendimento físico. Sua função é ser visto, não lido. Um filme dentro de uma lata não é como um livro na prateleira de uma estante, nem como um manuscrito em uma biblioteca. Ele exige uma sala escura onde possa ser visto e convenções cinematográficas segundo as quais possa ser entendido. Assistir a um filme é, na maioria das vezes, uma experiência que não se repete. Usar os botões *fast-forward* e *rewind* do videocassete para analisar um filme não é a mesma experiência que entrar num cinema, assistir a um filme ao lado de outras pessoas e, a seguir, discutir o que se acabou de ver.

Felizmente para os historiadores, até mesmo essas experiências compartilhadas deixam um rastro de textos. O *Motim* de 1935, por exemplo, produziu uma abundância de textos: os roteiros do filme; os *campaign books* da MGM, descrevendo a estratégia do estúdio para promover o filme (incluindo os itens "novos" que então alimentavam a mídia, com as mensagens que o filme pretendia expressar); e os *press books* da mesma MGM, registrando as reações culturais ao filme.

O cinema talvez esteja fabricando um mito quando se transforma nesse tipo de acontecimento cultural total e cria uma memória cultural duradoura. Nesse processo, a feitura e a venda de um filme, bem como o contexto social do seu lançamento, desempenham um papel além do enredo propriamente dito. Os *campaign books* para *O grande motim* demonstram como foi criado um desses "eventos totais": eles estão cheios de "fatos impressionantes" que o estúdio distribuiu a jornais do mundo inteiro. Por exemplo, o "fato impressionante" de que 25 milhões de pessoas já haviam lido os romances de Nordhoff e Hall. Os "apontamentos de campanha" também sugerem aos jornais "bordões" como, por exemplo: "44 homens num inferno de 30 metros"; "A volta ao mundo com Clark Gable". Um anúncio resumia: "6:00 acordar; 7:00 chuveiro frio; 8:00 na lancha; 9:00 matar tubarões, 10:00..."



Clark Gable como Christian



O verdadeiro Fletcher Christian

A única imagem que temos do Fletcher Christian da vida real é esta ampliação da aquarela de Robert Dodd, *O tenente Bligh deixando o Bounty*. Observe-se que Dodd mostra Christian de chapéu, um símbolo do radicalismo em política. Na época, a marinha real era vista como a única defesa da Grã-Bretanha contra a revolução do outro lado do canal da Mancha, na França. Não havia como esse motim não-político, de um navio sem importância, nos confins da terra, sair sem punição.

O verdadeiro contramestre era um cavaleiro inglês, descendente direto dos Deemsters da ilha de Man. Embora seus parentes mais próximos estivessem enfrentando dureza nessa época, havia entre eles três bispos, um juiz, um xerife e dois deputados. O irmão Edward lecionava na Faculdade de Direito da Universidade de Cambridge. O outro irmão, Charles, médico da marinha, era psicologicamente perturbado. Na foz do Tâmesis, quando o *Bounty* cruzou com o navio de Charles que voltava da Índia, Fletcher ficou sabendo que esse irmão havia sido acusado de motim, na viagem de volta. A gente gostaria de saber se Fletcher chegou a comentar isso com Bligh.

Clark Gable relutou em interpretar Christian. Não queria raspar o bigode e preocupava-se em como suas pernas tortas iriam aparecer nos trajes de época. Também não sabia como representar o Bem, em contraposição ao Mal de Bligh, sem parecer feminino, e por isso deu ao papel o tom de um indigno fanfarrão. O resultado é que o *Bounty* nunca viu um oficial tão alegre, na sua ronda de recrutadas — em parte porque os marinheiros não estavam mesmo muito impressionados.



Trevor Howard e Marlon Brando em
O grande motim de 1962

As versões de 1962 e 1984

Marlon Brando, o astro de *O grande motim* em 1962, estava, como Gable, relutante em interpretar Christian. Preferia o papel de John Adams, o último amotinado, que sobreviveu em Pitcairn e — após anos de assassinatos e pancadarias — finalmente encontrou Deus. Esse papel continha “mais filosofia”, disse Brando. De resto, não lhe interessava imitar Gable, e ele não gostou do roteiro de Eric Ambler, na sua opinião transformando a tragédia do *Bounty* em um filme de ação. O cachê de 500 mil dólares convenceu-o a aceitar.

Iniciadas as filmagens, Brando expulsou do set, primeiro, o diretor original, Carol Reed, depois o substituto de Reed, Lewis Milestone. Jamais houve um passado tão imperfeito quanto o *Motim* de Brando. Ele subordinou tudo à lógica insensata da sua noção de que Christian, sendo um cavaleiro, devia ser rico e afetado.

Para não fugir à regra dos seus antecessores, Mel Gibson, o astro de *Rebelião em alto-mar* (1984), também hesitou em interpretar Christian. Talvez ele visse uma diferença muito grande entre a sua caracterização como Mad Max e o petulante e prepotente Christian; talvez estivesse meramente preocupado com a relação homossexual entre Bligh e Christian insinuada pelo roteiro. Mas os produtores o queriam, por suas feições morenas e sua altura. (Bligh descreveu Christian, de 1,76m de altura, ora como “escuro”, ora como “moreno”.) Contam que Gibson decidiu aceitar o papel ao descobrir que suas pegadas se encaixavam nas que o Christian da vida real teria deixado gravadas nas canaletas de chumbo de sua casa, em Moreland Close.

Mas, *Grande motim* à parte, nunca houve muita dúvida quanto às tendências homossexuais de Christian. Segundo um contemporâneo, “ele era um dos jovens mais tolos que eu conheci em relação a sexo”. Essa opinião deu margem a muitas invenções libidinosas e ensinou um bom número de textos descrevendo de modo ligeiramente pornográfico a vida nativa do Taiti. Levando em conta que, na época, cerca de três soldados por ano eram enforcados por sodomia, e centenas deles chicoteados por uma ofensa bem menos letal, a “falta de asseio”, essa questão jamais seria sumariamente descartada.

Acima de tudo, os *campaign books* defendiam a causa da dedicação dos produtores à pesquisa histórica: o famoso historiador naval C. N. Robinson passou um ano inteiro executando um escrupuloso trabalho de verificação histórica. O estúdio encomendou não uma, mas duas reconstruções do *Bounty*: uma réplica em tamanho natural e um modelo de seis metros de comprimento, pilotado por dois homens agachados sob o deque que, durante alguns dias, chegaram a se perder no mar ao largo da ilha Catalina. Uma reportagem com a manchete “Descobertas as pranchas originais do *Bounty*” contava o encontro do diretor Frank Lloyd com uma misteriosa “dama de cabelos brancos” no café Blue Lagoon em Papeete, no Taiti. (Era Ida Leeson, bibliotecária da Mitchell Library em Sydney, Austrália.) Outra contava como Charles Laughton descobriu as verdadeiras medidas de Bligh na Alfaiataria Militar Gieves em Londres, o que o convenceu a perder 25 quilos para fazer o papel. A MGM não poupou esforços. Forneceu pernas de madeira genuínas do século XVIII ao ator que interpreta o médico do *Bounty* (que, na vida real, possuía as duas pernas!). São intermináveis os acertos históricos relatados nos *campaign books*, mas a maioria trai o fato de que, para os produtores, historicidade deve ser preocupação do contra-regra e não do roteirista.

“Produzir efeitos” tais como imprimir a imagem do Capitão Bligh na consciência cultural é um negócio complicado. Mitificar o Bligh de Laughton tem muito a ver com a confiança criada pelo conhecimento que o público tem de que o motim do *Bounty* é um acontecimento histórico verdadeiro. O processo também foi acentuado pelo desempenho irresistível de Laughton, que logo se tornou alvo de comentários em boates, teatros e programas de rádio: a violência de Bligh tornou-se ainda mais verossímil com o histrionismo de Laughton contrabalançado pela comédia. Herbert Mundin, como o taifeiro inocente e incompetente de Bligh, torna o capitão ainda mais ultrajante. E Dudley Digges, que interpreta o médico pernetta Bacchus (Thomas Huggan, na vida real), usa a própria fraqueza humana do seu personagem para fazer Bligh parecer ainda mais impiedoso. Até o americanismo de Gable reforça a perspectiva do forte anglicismo de Bligh. Os cineastas produziram assim o “efeito” da extravagância de Bligh e, talvez, a memória cultural dele, contrastando seu comportamento com o lado humano dos demais. Existe uma grande carga de mito quando se crê que o mal, de alguma forma, é o Outro, e não como Nós.

A fora os efeitos intrínsecos do filme, produziram-se outros quando se fez dele um evento cultural. A novidade de muitas das estratégias de venda está hoje superada, mas na época os esforços do estúdio para conquistar o maior público possível foram considerados não só inventivos como extraordinariamente bem-sucedidos. Por exemplo, *O grande motim* foi o primeiro filme lançado simultaneamente em todos os cinemas Loews dos Estados Unidos. Ele foi visto por meio milhão de espectadores em um mês. Para um filme feito durante a Depressão, o custo de 2 milhões de dólares era extravagante, mas um lucro rápido superior a 4,5 milhões de dólares fez dele um sucesso empresarial celebrado pelos jornais estrangeiros. As lojas que ficavam localizadas perto dos cinemas exibidores registraram aumento de vendas da ordem de 30% ou 40%, graças ao fluxo de espectadores, e isto também ajudou a gravar o filme na memória cultu-

ral. "A fita do Capitólio é quente", escreveu um cronista, "e o pessoal está adorando esse negócio de torturas e chicotadas."

Thalberg não ficou nem um pouco surpreso. "As pessoas são fascinadas pela crueldade", disse ele. Profissional que era, mantinha o departamento publicitário do estúdio sempre ocupado. Os jornais recebiam histórias e mais histórias sobre os 88 dias que a equipe passou fazendo filmagens externas em Catalina e no Taiti, onde 2 mil nativos foram equipados com todas as lanças que Thalberg conseguiu comprar nos empórios de Hollywood. Dificilmente conseguiremos desfazer todas as teias de memória em que o clichê do Capitão Bligh se vê aprisionado. Refletindo melhor, porém, parece que o século XX achou mais fácil mitificar a violência extravagante do mal do que a sua banalidade. Se o passado criado por Hollywood é de fato imperfeito, então um Bligh do pretérito perfeito seria talvez mais banal do que patológico. Talvez seja necessária uma sexta versão de *O grande motim* para mitificar esta.



Franchot Tone como Byam ao lado de Charles Laughton

O personagem de Byam

Nesta cena da corte marcial, Franchot Tone, como o Roger Byam da ficção, se sai com um desempenho daquele tipo "Cortia! Enlatat!" que fez a fama de Hollywood. Suas falas deram a Thalberg o argumento de que precisava para conseguir o aval de Louis B. Mayer. Os críticos acharam que a cena era parte essencial da fixação do filme de 1935 pelo império britânico, e esperavam talvez, a seguir, um "Motim no Pinafore". Também destacaram a quantidade de tempo dedicado na tela aos "trejeitos" de Gable e aos "esgares másculos" de Tone, e achavam que sabiam por quê (ha, ha).

Mais tarde...

William Bligh suportou outros motins: um em Great Nore, em 1797, e mais tarde a Rebelião do Rum, contra seu governo em Nova Gales do Sul, em 1808. Em 1814, foi promovido a contra-almirante, mas não viveu o suficiente para desfrutar da promoção. Morto em 1817, foi enterrado na igreja de Santa Maria, em Lambeth, Londres.

Fletcher Christian, de início, logo após o motim, levou o *Bounty* para Tubuai, mas sua colônia ali fracassou porque a tripulação do navio não logrou convencer as mulheres da ilha a coabitarem maritalmente. Dezesseis votaram a favor de retornar para o Taiti. Christian exigiu o *Bounty* e prometeu a quem o acompanhasse que acharia uma ilha isolada. Parando no Taiti, sequestrou doze taitianas e seis homens, e os levou junto com oito companheiros de motim para a ilha Pitcairn. Pitcairn era um inferno, até John Adams transformá-la no paraíso. Nesse interim, Christian foi assassinado pelos taitianos que havia escravizado. Seu túmulo jamais foi localizado.

Leitura de apoio

Greg Dening, *Mr. Bligh's Bad Language: Passion, Power and Theatre on the Bounty* (Cambridge University Press, 1994)

1935/EUA/P&B

DIRETOR: Frank Lloyd; PRODUTOR: Irving Thalberg; ROTEIRO: Talbot Jennings, Jules Furthman, Carey Wilson; ESTÚDIO: MGM; DURAÇÃO: 132min.

ELENCO

Georges Danton (Gérard Depardieu)

Maximilien Robespierre (Wojciech Pszoniak)

Camille Desmoulins (Patrice Chéreau)

Louis de Saint-Just (Bogusław Linda)



A Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão

Em *Danton*, um garoto recita, cheio de hesitações, para a aprovação de Robespierre, os quatro primeiros artigos da Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. Os artigos da Declaração (dezessete ao todo) enunciam os princípios que inspiraram a Revolução Francesa. Foram adotados pela Assembleia Nacional entre 20 e 26 de agosto de 1789 e serviram, mais tarde, de preâmbulo à Constituição de 1791.

1. Os homens nascem e permanecem livres e iguais em seus direitos. As distinções sociais só podem basear-se na utilidade pública.
2. O objetivo de toda associação política é a preservação dos direitos naturais e imprescritíveis do homem. Esses direitos são a liberdade, a propriedade, a segurança e a resistência à opressão.
3. A fonte de toda soberania reside essencialmente na nação. Nenhum órgão, nenhum indivíduo podem exercer autoridade que não proceda explicitamente dela.
4. A liberdade consiste em ser capaz de fazer qualquer coisa que não fira o outro; assim, os únicos limites do exercício dos direitos naturais de cada homem são aqueles que garantam o usufruto desses mesmos direitos aos demais membros da sociedade. Estes limites só podem ser fixados pela lei.

DANTON: O PROCESSO DA REVOLUÇÃO

Danton

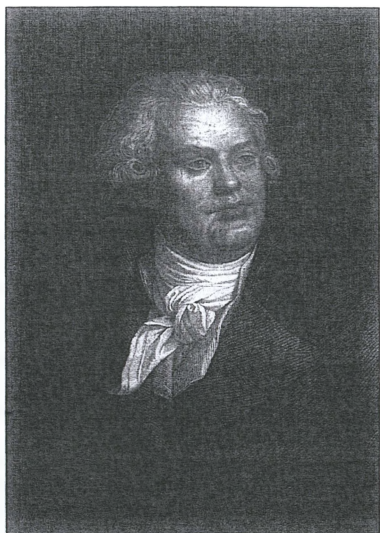
Robert Darnton

No recomeço do ano político, em setembro de 1983, ao voltarem das férias, os franceses encontraram o franco em queda, uma escalada da corrida armamentista e problemas surgindo por toda a nação. Foi quando François Mitterrand convocou seus ministros e deu-lhes uma aula sobre o estado lamentável da história — não o fluxo atual de eventos, mas a História que as crianças francesas não estavam conseguindo aprender nos colégios. O presidente certamente tinha outras coisas com que se preocupar. Mas a crise que ele decidiu inserir no topo de sua agenda foi a incapacidade de o eleito saber selecionar os temas do seu próprio passado: o que seria de uma cidadania que não mais conseguia distinguir entre Luís XIII e Luís XIV, entre a Segunda e a Terceira Repúblicas ou (e parece que era isto o que realmente o incomodava) entre Robespierre e Danton?

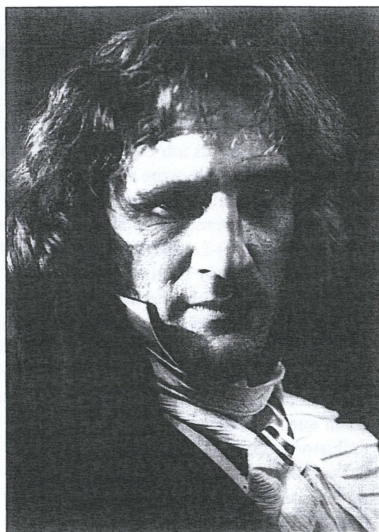
Mitterrand pode não ter mencionado a querela despertada pelo filme de Andrzej Wajda, mas provavelmente tinha *Danton* em mente. Ele se opusera ao filme ao assisti-lo numa sessão privada, antes do lançamento em janeiro de 1983. Seus correligionários da esquerda socialista-comunista ficaram indignados ao assisti-lo na Assembleia Nacional. Enquanto a oposição se divertia com triunfante satisfação, os intelectuais de esquerda espumavam de indignação e ganhavam pontos na imprensa popular demonstrando a capacidade de recolocar a História nos eixos.

Tal veemência pode parecer intrigante aos espectadores não-franceses de *Danton*. Sabemos que os franceses levam a sério a sua história e não gostam que mexam com a sua Revolução. Mas por que os socialistas precisavam rejeitar esta versão da briga entre Danton e Robespierre que focaliza Danton sob uma luz favorável? Os esforços de Danton para pôr fim ao Terror não podem ser tidos como o antepassado histórico da resistência ao stalinismo? Wajda não é um herói do Solidariedade polonês? E não é de se supor que o Danton de Wajda fosse simpático aos olhos da esquerda francesa moderada, essa defensora do socialismo com face humana? Parece sugestivo responder a estas perguntas, pois elas nos levam ao estranho mundo simbólico da esquerda européia, um mundo onde intelectuais se vêem enredados por mitos que eles próprios criaram.

O filme *Danton* se inicia com cenas sombrias nas ruas de Paris, no fim de 1793. Danton chega de sua casa de campo para reverter o Terror que ele próprio ajudara a criar, após a derrubada da monarquia em agosto de 1792. Logo se engaja em uma luta desesperada em torno dos destinos da Revolução, que contrapõe os moderados (ou indulgentes) à linha dura em torno de Robespierre na Comissão de Segurança Pública. O filme dramatiza a incapacidade de Danton para acabar com os decapitações na guilhotina e termina com a execução dele, em 5 de abril de 1794.

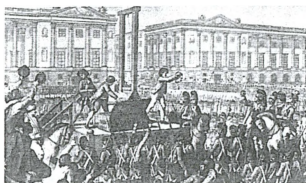


Após o início da Revolução em julho de 1789, o advogado Georges Danton, de 29 anos, juntou-se à *garde bourgeoise* (guarda cívica) do distrito de Cordeliers. Menos de um ano mais tarde, com outros militantes da circunscrição, fundou o Clube dos Cordeliers. Durante a crise que se seguiu à fuga de Luís XVI para Varennes em junho de 1791, Danton tornou-se um orador cada vez mais importante do movimento revolucionário popular. Em 7 de abril de 1793, integrou a primeira Comissão de Segurança Pública, incumbido dos assuntos externos e militares do governo revolucionário. Seus esforços para negociar uma paz com os exércitos invasores da Primeira Coligação, porém, não deram em nada, e quando seu mandato expirou em julho, ele foi desligado da comissão. Em outubro de 1793, Danton era tão contrário ao Reino do Terror que decidiu afastar-se da vida pública, alegando razões familiares e de saúde. Mas voltou a Paris, seis semanas mais tarde, e logo se tornou um líder da oposição moderada.



Gérard Depardieu como Danton

Andrzej Wajda, o mais famoso diretor polonês de sua geração, tornou-se, tanto na vida quanto na obra, um símbolo do recente progresso político de seu conturbado país. Após a repressão militar aos comunistas em dezembro de 1981 na Polônia, Wajda foi para a França, onde fez *Danton*, versão cinematográfica da peça escrita em 1931 por Stanisława Przybyszewska. Embora o interesse de Wajda por Danton fosse anterior à extinção do Solidariedade e à imposição da lei marcial na Polónia (ele já havia montado a peça de Przybyszewska três vezes), muitos viram em *Danton* uma condenação das práticas do Partido Comunista — inclusive do governo polonês, que decidiu adiar a estreia nacional do filme. Mas em 1989, por ocasião da espantosa liberalização que se espalhou pela Polónia, Wajda foi eleito membro do Solidariedade no Sejm (o Parlamento polonês), e em seguida anunciou seu afastamento do cinema.



A execução de Luís XVI, em 1793

Antes do Reino do Terror

Em 21 de janeiro de 1793, Luís XVI foi executado por ordem da Convenção Nacional, o órgão representativo que então governava a França. A morte do rei assinalou o declínio dos moderados girondinos e a ascensão dos radicais montanheses, que foram contra os girondinos na Convenção e votaram maciçamente em favor da execução do rei (a sentença de morte foi aprovada, ao cabo de uma chamada interminável, por 387 votos contra 334).

Os girondinos eram em sua maioria homens ricos que participaram do governo final de Luís XVI e controlavam a Assembleia Legislativa, na época o órgão que governava a França, desde a sua criação em outubro de 1791 até a derrubada da monarquia, em 10 de agosto de 1792. A esta altura, a Constituição de 1791 (da qual nasceu a Assembleia Legislativa) já estava suspensa, o sufrágio universal instituído, e já havia eleições para a nova Convenção Nacional.

Os girondinos alcançaram proeminência graças à agitação que promoveram em prol da guerra contra a Áustria, que na opinião deles uniria o país em torno da Revolução. Mas a sua incapacidade de promover essa guerra com êxito e suas medidas políticas, que não alcançavam a igualdade social e econômica, acabaram por lhes comprometer a popularidade. O apoio aos montanheses, intimamente associados ao Clube Jacobino de Paris e liderados por Robespierre e Saint-Just, partia da classe de artesãos e dos *sans-cultes*.

Em março de 1793, a França republicana perdeu uma série de batalhas para a Primeira Coligação, que representava a reação estrangeira (conservadora) ao radicalismo na França. Naquele mesmo mês, estouraram na região da Vendéia insurreições populares em Paris estimuladas pelos montanheses que, por seu turno, levou à expulsão dos principais girondinos da Convenção.

Muitos girondinos fugiram de Paris para as províncias enquanto a burguesia montanhesa se jacobina, disposta a consolidar seu poder, permanecendo sob a dependência do fervor revolucionário dos *sans-cultes*. Após integrar a Comissão de Segurança Pública em julho de 1793, Robespierre e outros ocuparam-se em criar um governo de emergência cujo instrumento de poder seria a "força coercitiva" — isto é, o Terror.

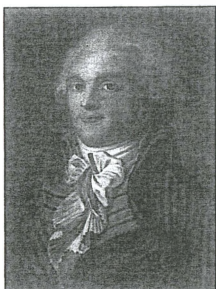
Wajda se recusa a deixar que a História caia numa fórmula simples — o *apparatchik* versus o homem do povo — e apresenta várias provas incriminando o Danton. A força de interpretação de Gérard Depardieu faz de Danton uma figura dominante e mais simpática, mas a insistência de Depardieu em realçar a intemperança de Danton pode ser vista como mostra da decadência burguesa do personagem. Quando Danton se encontra com Robespierre para jantar e discutir as divergências comuns, embebedado-se até ao exagero. Sua incapacidade de tomar atitudes decisivas contra o Reino do Terror durante a crise de março e abril de 1794 pode até significar o fracasso do mundo ocidental em salvar o Solidariedade em 1981. Mas o filme é ambíguo demais para fornecer uma moral definida para o presente. Não se pode sequer medir até que ponto Wajda põs todo o seu próprio peso do lado do dantonismo, porque os textos da peça original polonesa de Stanislaw Przybyszewski e da adaptação cinematográfica de Jean-Claude Carrière não estão disponíveis para comparação. Mesmo assim, pode-se demarcar os pontos em que o filme se desvia da História. Três desses pontos, provavelmente, se destacam com toda a nitidez aos olhos de uma platéia polonesa, graças ao seu conteúdo alegórico.

Quase no início do filme, um garoto, o retrato da inocência, nu na banheira, tenta recitar a Declaração dos Direitos do Homem, enquanto sua irmã mais velha lhe dá banho. Quando as palavras não vêm, ele estica a mão, ela lhe bate nos nós dos dedos. A irmã não está só lavando-o, está lhe dando uma verdadeira lavagem cerebral para ganhar, ela própria, as boas graças do famoso inquilino de seu pai, o Cidadão Robespierre.

Logo depois, Robespierre ordena a alguns capangas da polícia secreta que destruam a oficina onde Camille Desmoulins vem imprimindo *Le Vieux Cordelier*, o jornal que popularizou a tentativa dos dantonistas de reverter o Terror. Depois de se deter na dor produzida no rosto do menino, a câmera mostra todos os detalhes da destruição das prensas. Nenhum desses episódios realmente aconteceu, mas um espectador polonês, sabendo ou não que Wajda os inventou, talvez os visse como referências ao controle do pensamento na Polônia.

O terceiro episódio representa a condenação ainda mais clara da doutrinação stalinista: Robespierre, envolto num manto como o de César, posa para o pintor neoclássico Jacques-Louis David. Interrompe a sessão para repreender asperamente o promotor do Tribunal Revolucionário que está encontrando dificuldade em organizar o julgamento de Danton. Robespierre nota então uma tela gigantesca onde David começou a pintar uma versão do famoso Juramento na Quadra de Tênis. Na multidão de patriotas, Robespierre percebe a cabeça recém-pintada de Fabre d'Eglantine, que vai ser julgado juntamente com Danton. "Apague-o", ordena. "Mas ele estava lá!", retruca David. Robespierre insiste, e é assim que Fabre desaparece, como mais tarde desapareceriam todas as vítimas da historiografia stalinista. Esta cena também jamais aconteceu de verdade. Fabre não participou do Juramento na Quadra de Tênis porque não era deputado no Estado Geral em 1789. Wajda estava tão decidido a denunciar a falsificação da História pelos stalinistas que parecia disposto a falsificá-la ele próprio.

Embora o filme dê a Robespierre alguns momentos de triunfo na tribuna, o trabalho de câmera desmente o efeito das palavras. Enquanto ele intimida os



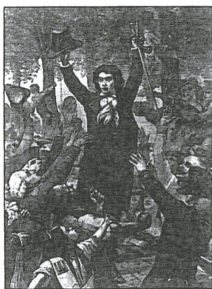
Maximilien de Robespierre

De julho de 1793 a julho de 1794, Maximilien de Robespierre (1758–1794) usou seu domínio sobre a Comissão de Segurança Pública para dirigir o governo revolucionário — e o Reino do Terror fomentado pela Comissão para controlar a França. Filho de advogado, Robespierre foi criado em Arras mas estudou em Paris, onde se formou em Direito e Filosofia. Em 1783, foi aceito na Academia de Artes e Ciências de Arras, da qual se tornou chanceler e, mais tarde, presidente. Quando o rei convocou o Estado Geral em 1788 (pela primeira vez desde 1614), os cidadãos de Arras escolheram Robespierre para representá-los, como membro do Terceiro Estado, e teve início assim a sua carreira política. Em 1792, líder do Clube Jacobino, Robespierre foi contra a guerra à Áustria que o chefe dos girondinos, Jacques-Pierre Brissot, defendia como um meio de espalhar a revolução. Quando o exército francês perdeu uma série de batalhas e a invasão parecia iminente, as massas abandonaram Brissot e recorreram à liderança de Robespierre.



Louis de Saint-Just

O pai de Louis de Saint-Just (1767–1794) era capitão de cavalaria; a mãe, filha de um rico notário local. (Mulher de opiniões políticas firmes, ela achava que a nobreza devia ser rebaixada ao nível da burguesia.) Aos 19 anos, Saint-Just fugiu para Paris, mas foi descoberto pela mãe e passou a maior parte do ano seguinte em um reformatório. Solto, estudou Direito e formou-se em abril de 1788. A França padecia então de uma safra pobre e de um inverno rigoroso. Quando a Bastilha foi tomada de assalto no ano seguinte, Saint-Just era jovem demais para servir como deputado na Assembléia Nacional (a idade legalmente exigida era 25). “Sou escravo da minha adolescência!”, exclamou. No entanto, ele construiu sua reputação no conselho corporativo municipal de Biérancourt e, em setembro de 1792, pouco depois do seu 25º aniversário, foi eleito para a Assembléia Nacional, onde subiu aos poucos, passando à Comissão de Segurança Pública em maio de 1793.



Camille Desmoulins

Camille Desmoulins (1760–1794) foi um dos principais jornalistas e panfletistas da Revolução. Embora integrasse a ordem dos advogados desde 1785, tinha dificuldade de exercer a profissão porque gaguejava. Ainda assim, em 12 de julho de 1789, foi ele quem exortou com êxito uma multidão de parisienses a pegar em armas contra o rei: dois dias mais tarde, a Bastilha era tomada. Nos meses seguintes, Desmoulins publicou *La France libre*, que resumia os fracassos do antigo regime, e *Discours de la lanterne aux Parisiens*, defendendo as reformas burguesas da Assembléia Nacional. Depois da fuga de Luís XVI para Varennes em junho de 1791, Desmoulins acelerou sua campanha pela criação de uma república. Com a queda da monarquia em agosto de 1792, formou uma aliança com Danton, sob quem serviu no Ministério da Justiça. No fim de 1793, depois da expulsão, em 2 de junho, da liderança girondina da Assembléia Nacional, Desmoulins e Danton se tornaram líderes de uma facção moderada, conhecida como os Indulgentes, dentro do Clube Jacobino.

Os historiadores franceses da Revolução

Embora as discussões sobre *Danton* parecessem girar em torno de questões de fato que as próprias cartilhas da Terceira República podiam esclarecer, na verdade diziam respeito ao poder simbólico. Recorrendo aos fatos, os políticos socialistas ficaram à mercê da dificuldade criada por seus próprios companheiros de *intelligentsia*: as cartilhas estavam desatualizadas! Pior que isso: a veracidade, em si mesma, havia sido relegada pela vanguarda ao monte de lixo de idéias superadas, como liberalismo e positivismo. Michel Foucault e um grande número de críticos literários haviam dissolvido fatos em "discursos", e os historiadores mais na moda, aqueles identificados com a escola dos *Annales* e sediados na École des Hautes Études en Sciences Sociales, haviam dado as costas à política e aos acontecimentos, a fim de se concentrarem no estudo das estruturas e *mentalités* sociais.

Muito antes da estréia de *Danton*, a divisão entre a nova e a velha História já havia sido expressa em termos dramáticos por uma briga entre dois dos principais historiadores da Revolução, Albert Soboul e François Furet. As idéias de Soboul, comunista e professor da Sorbonne, descendiam diretamente das de Albert Mathiez, que tentara derrubar *Danton* do seu poleiro provando que ele se vendera à contra-revolução. No lugar de *Danton*, Mathiez erigira Robespierre, o estrategista ideológico que formou uma aliança com o povo comum a fim de, aduzia Mathiez, forçar a França a trilhar o caminho da revolução social. Furet, um ex-comunista e eminente analista da École des Hautes Études, atacou toda essa tradição, de Mathiez a Georges Lefebvre, por ver nela um mito perpetuado em nome da causa stalinista.

A polêmica chocou a Rive Gauche por vários anos, na década de 1970, mas já havia esfriado quando os socialistas e os comunistas colaboraram entre si para eleger Mitterrand. No outono de 1982, Soboul faleceu. Seus funerais, uma cerimônia carregada de sentimento, que incluía uma grande missa comunista com rosas vermelhas, ternos pretos e tudo o mais, no Mur des Fédérés, o mais sagrado território da esquerda no cemitério de Père-Lachaise, pareceram marcar o fim de uma visão da Revolução que havia inspirado os franceses durante mais de um século.

deputados da Convenção impoem a linha do pensamento oficial sobre o Terror e a Virtude, a tela é preenchida por um *close-up* de seus elegantes sapatos de dândi. No clímax do discurso, ele se move na ponta dos pés, mais parecendo um mestre da dança do que um paladino do povo, em contraste com *Danton*, que ruge contra a multidão no tribunal como se fosse um leão enjaulado.

Se Robespierre ganhou alguns pontos na discussão, eles foram varridos, no final, pela guilhotina. A lâmina desce sobre o pescoço de *Danton* com uma inexorabilidade de dar enjôo. O sangue é derramado sobre o feno embaixo do cada-falso. Diante da multidão, o carrasco ergue a cabeça cortada; a câmera demora-se nela, em uma sequência de planos superpostos que deixa o espectador tonto e nauseado. A ação passa então para Robespierre, suando como um louco na cama, enquanto o garoto, que afinal conseguiu aprender o catecismo, recita a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão. À medida que o menino repete como papagaio as palavras, sua voz vai-se afogando na música de fundo dissonante e, com essa nota estridente, o filme termina.

Na França, tudo parecia pronto para fazer de *Danton* um sucesso: Wajda era idolatrado; o Solidariedade havia conquistado o coração do povo; o recém-eleito governo socialista estava ansioso por apresentar o filme como um prelúdio ao bicentenário da Revolução Francesa, em 1989.

No entanto, *Danton* causou um escândalo, em especial junto à esquerda, onde a difícil aliança entre os socialistas e os comunistas deixou incertezas sobre quem representava a tradição revolucionária. Os comunistas montaram uma condenação mais forte: "O filme é contra-revolucionário", escreveu o crítico do jornal *L'Humanité*. Os socialistas responderam à altura: "Ele desfigura tudo o que há de mais belo [na Revolução]", declarou Philippe Boucher no *Le Monde*. Pierre Joxe acrescentou: "A história dele [Wajda] não é a nossa."

A Revolução fixou as categorias fundamentais da política francesa, a começar pela distinção entre esquerda e direita, que deriva da disposição das cadeiras na Assembleia Constituinte. Os políticos sentados na Assembleia Nacional duzentos anos mais tarde entenderam que podiam vencer seus desafios políticos manipulando essas categorias. Como Robespierre, tentaram falar em nome do povo soberano e, assim, ofuscar os inimigos à esquerda.

Quando *Danton* estreou em janeiro de 1983, o flanco esquerdo dos socialistas parecia vulnerável. O governo havia mudado de curso e adotado uma política econômica mais parecida com a de Margaret Thatcher do que com o programa radical que elegera Mitterrand. Sua contemporização recendia a dantonismo, e, da esquerda, os comunistas começaram a atacá-lo, tal como fizera Robespierre ao atacar os moderados na Convenção, alinhando-se com os *sans-culottes*. Os socialistas, como precisavam provar sua pureza ideológica, adotaram a defesa de uma visão ortodoxa da Revolução Francesa. Caíram uns sobre os outros, no afã de denunciar as heresias de *Danton*. Cada ponto marcado contra Wajda valia como uma vitória sobre a oposição e como demonstração de fidelidade suprema à verdadeira tradição revolucionária.

Acusaram Wajda de ter feito com que o Terror parecesse gratuito, ao eliminar todas as referências ao contexto original: a guerra civil na Vendéia, as revoltas federalistas nas províncias, as intrigas contra-revolucionárias em Paris e a invasão prestes a atravessar a fronteira. Wajda ignorou a campanha de Robespierre

contra os extremistas de esquerda chefiados por Jacques René Hébert, apagando desse modo o sentido da oposição de esquerda a Robespierre na Comissão de Segurança Pública e obscurecendo as razões políticas do golpe de Robespierre contra os dantonistas: a necessidade de preservar a aliança com os *sans-culottes* e impedir que a Revolução pendesse para a direita após o expurgo da esquerda hebertista. Wajda eliminou os próprios *sans-culottes*: o povo comum mal aparece em seu filme, mesmo tendo sido a Revolução Francesa um levante das massas, e não um duelo parlamentar entre oradores burgueses.

Finalmente, os críticos examinaram minuciosamente o filme em busca de anacronismos. Ao contrário do soturno "Anjo da Morte" da História ortodoxa, o Saint-Just de Wajda usa brinco na orelha e çabriola como se fosse um *hippie* moderno. No mais, Billaud-Varenne aparece muito descabelado, Desmoulin fraco demais e Danton bêbado demais. Estes detalhes ofenderam os críticos não por sua inexistência, mas sim porque tornavam os líderes da Revolução mais familiares e menos heróicos do que os representam os livros de História.

O Robespierre frio, neurótico e desumano interpretado por Wojciech Pszoniak pareceu particularmente ofensivo aos críticos porque Robespierre é a pedra de toque na ortodoxia das interpretações da Revolução. Igualmente importante: ele é o modelo do moderno intelectual francês. Personificou o engajamento. Teórico transformado em homem de ação, descortinou linhas partidárias, traçou a estratégia que interessava às massas. Os líderes socialistas se vêem como intelectuais desta linhagem.

Ao discutir Danton, os políticos acabaram usando uma faca de dois gumes. Fizeram apelo a um tipo antiquado de história que não parecia mais defensável à vanguarda intelectual e que não mais existe sequer para seus próprios filhos ou netos. Mas o problema voltou-se contra eles mesmos porque foi o Ministério da Cultura da França quem deu a Wajda — um herói da esquerda, um intelectual do mais puro anti-stalinismo — 3 milhões de francos para celebrar a sua Revolução, e ele a havia denegrido. Aonde o mundo vai parar? Os socialistas se limitaram a menear suas cabeças e a se doutrinar uns aos outros sobre as heresias de Wajda, pouco cientes de que a sua indignação demonstra o quanto eles permanecem prisioneiros da sua própria mitologia.

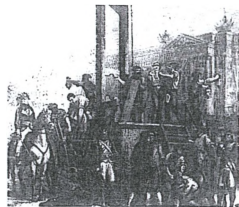
Leituras de apoio

Robert Darnton, *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução* (Companhia das Letras, 1990)

William Doyle, *The Oxford History of the French Revolution* (Oxford University Press, 1989)

1983/França-Polónia/Em cores

DIRETOR: Andrzej Wajda; PRODUTORA: Margaret Menegoz; ROTEIRO: Jean-Claude Carrière, Andrzej Wajda, Agnieszka Holland, Boleslaw Michalek, Jacek Gasiorowski; ESTÚDIO: Gaumont; VÍDEO: Politel; DURAÇÃO: 136min.



A execução de Robespierre

Mais tarde...

Danton foi advertido várias vezes da sua prisão iminente, mas não se preocupou: "Eles não ousarão!", disse. Mas os jacobinos prenderam Danton, Desmoulin e os outros indulgentes na noite de 29 para 30 de março de 1794. Danton se defendeu energicamente, perante o tribunal revolucionário, provocando a Convenção a excluí-lo da discussão: "Não mais me defenderei, levem-me para a morte. Dormirei em glória." Danton e seus companheiros indulgentes foram guilhotinados em 5 de abril. "Mostrem minha cabeça ao povo", Danton instruiu o carasco, "vale a pena."

Agora ainda mais fortalecidos no controle do governo, Robespierre e Saint-Just desfrutaram de vários triunfos imediatos. Em 4 de junho, a Convenção Nacional elegeu Robespierre seu presidente com 216 votos, num máximo de 220. Em 26 de junho, o exército francês derrotou os austríacos em Fleurus, nos Países Baixos austríacos (atual Bélgica). Ironicamente, porém, o sucesso dos jacobinos influenciou a sua queda. À medida que a vitória militar francesa ia-se tornando certa, a Convenção protestava cada vez mais contra a ditadura do domínio jacobino.

Em junho de 1794, o esquema de trabalho incansável de Robespierre lhe havia estragado a saúde. Em julho, a opinião pública começou a voltar-se contra ele. Em 26 de julho, ele apareceu na Convenção e fez aquele que seria o seu último discurso. No dia seguinte, foi preso, mas o diretor da prisão nos jardins do Luxemburgo, sem saber se a ordem de prisão estava confirmada ou não, se recusou a encarcerá-lo. Robespierre foi então para o Hôtel de Ville (a Prefeitura). Armados, seus correligionários se juntaram ali, aguardando instruções, mas Robespierre se recusou a encabeçar um levante. Ao contrário, depois de saber que a Convenção o havia condenado, feriu-se gravemente com um tiro de pistola. Em 28 de julho (10 de termidor, segundo o calendário revolucionário), os soldados da Convenção Nacional atacaram o Hôtel de Ville e prenderam Robespierre. Ele foi guilhotinado naquela mesma noite junto com Saint-Just, e suas mortes marcaram o início da reação termidoriana burguesa.

O CORSÁRIO

The Buccaneer

Dois filmes

Sean Wilentz

A história do marechal-de-campo Andrew Jackson, do corsário Jean Laffite e da batalha de Nova Orleans tem todos os ingredientes de uma epopéia: personagens grandiosos, pirataria, intrigas políticas e um renhido confronto militar de importância histórica mundial. Não satisfeita com isso, Hollywood produziu, em duas versões de *O corsário*, histórias semifictícias inventando casos de amor entre os astros e tornando esses romances o centro do enredo. O espectador desinformado sai de um desses dois filmes achando que Nova Orleans (e, com toda a probabilidade, todo o vale do Mississippi) só conseguiu escapar da conquista britânica durante a Guerra de

1812 graças, em grande parte, à paixão de Laffite por uma bela americana. Em todo o caso, os filmes merecem uma olhadela. O tratamento que eles deram aos principais acontecimentos que antecederam a batalha, bem como à batalha em si, contém fatos históricos genuínos. E as duas histórias de amor totalmente diferentes entre si assinalam algumas das profundas mudanças ocorridas entre o final dos anos 30 e o final dos anos 50, na maneira como o cinema americano abordava o sexo e o simbolismo sexual.



"Vocês estão receosos; percebo que jamais navegaram comigo antes."

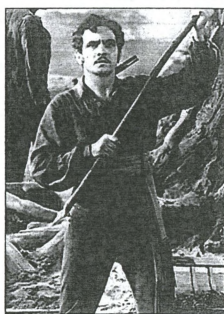
Andrew Jackson

Por enfatizarem a importância da batalha de Nova Orleans, os filmes são, na verdade, mais confiáveis do que muitos compêndios clássicos de História. Após incendiarem Washington e porem o governo federal em fuga em agosto de 1814, os militares britânicos estavam em forte posição para assumirem o comando da bacia do Mississippi e, assim, refutarem a compra da Louisiana por Thomas Jefferson em 1803 — aquisição que o governo britânico (com justiça) sempre encarou como ilegítima. Como o controle de Nova Orleans garantia efetivamente o controle de todo o vale do rio Mississippi, as atenções militares se concentraram naquela cidade e nos rios pantanosos circundantes. Simultaneamente, os pacificadores americanos e britânicos estavam reunidos em Ghent negociando o fim das hostilidades, mas as suas discussões não tiveram qualquer influência sobre a crise de Nova Orleans. Caso as forças britânicas capturassem a cidade, o governo britânico estava pronto, com ou sem tratado, para tirar partido da conquista, declarando a Compra da Louisiana letra morta e redesenhando o mapa da América do Norte. Muitos estudiosos têm admitido, erradamente, que, como a batalha terminou quando o tratado de Ghent foi assinado, a vitória de Jackson teve uma importância militar ou política mínima. Na verdade, o destino dos Estados Unidos — ou, para ser exato, do mundo ocidental tal como o conhecemos — talvez dependesse do resultado daquela batalha.

Tendo triunfado havia pouco sobre os índios creek em Horseshoe Bend e sobre os britânicos em Pensacola, Jackson assumiu pessoalmente o comando da defesa de Nova Orleans em 1º de dezembro de 1814. Encontrou uma situação desesperada: uma cidade sem tropas e sem munição adequada, com uma popu-



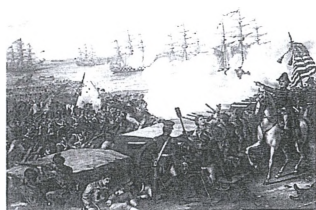
Nascido provavelmente na França, de pais desconhecidos, Jean Laffite emigrou para Nova Orleans por volta de 1806 e logo se tornou chefe de um bando de malfeitores que saqueava a marinha espanhola. De sua base na ilha Grand Terre, cerca de 80 quilômetros ao sul de Nova Orleans, Laffite controlava os navios que entravam e saíam da cidade. Convertia seus saques em dinheiro através dos mercadores sem escrúpulos de Nova Orleans, o mais notório deles sendo seu próprio irmão Pierre. Após a batalha de Nova Orleans, Laffite foi para o mar por três anos, em busca de uma nova base de operações. Em 1817, finalmente radicou-se na ilha que é hoje Galveston, no Texas. Quatro anos mais tarde, o tenente Lawrence Kearney da marinha americana expulsou Laffite dessa ilha e o pirata procurou outro lugar para se radicar: a ilha Mujeres, ao largo da costa do Yucatán. Àquela altura, porém, suas forças já estavam muito reduzidas. Ele morreu por volta de 1826 em Teljas, no Yucatán continental.



Prestigiado ator de teatro, um dos astros mais versáteis na época áurea de Hollywood, Fredric March interpretava ampla gama de gêneros, da comédia ligeira ao filme de horror. Sua voz de dicção clássica e sua aparência nobre o agradaram com vários filmes de época, entre eles *Anna Karenina* (1935). Mas March parecia mais à vontade nos personagens modernos, como o astro decadente de *Nasce uma estrela* (1937) e o veterano da Segunda Guerra Mundial de *Os melhores anos de nossas vidas* (1946).



Nascido Taidje Khan em 1915, em uma ilha da Sibéria, Yul Brynner tornou-se ator depois de um acidente que lhe abreviou a carreira circense. Emigrou para os Estados Unidos em 1940 mas foi reprovado em um teste na Universal, em 1947, porque o acharam "oriental demais". Em 1951, na peça *O rei e eu*, de Rodgers e Hammerstein, ele interpretou pela primeira das 4.625 vezes, na Broadway, o rei do Sião. Explorando seu ar exótico e seu modo imperioso, Brynner estrelou em vários filmes uma sucessão de reis, agentes secretos e pistoleiros, com destaque para *Sete homens e um destino* (1960) e *Westworld: Onde ninguém tem alma* (1973).



A Guerra de 1812

Na década que precedeu a Guerra de 1812, um gigantesco conflito grassava entre a Grã-Bretanha e a França napoleônica. Em 21 de outubro de 1805, os ingleses assumiram o controle dos mares com uma vitória sobre as armadas francesa e espanhola combinadas, em Trafalgar. Poucas semanas mais tarde, Napoleão ganhava em terra firme ao derrotar os austríacos e russos em Austerlitz. Dali em diante, a Grã-Bretanha evitou enfrentar a França em terra, e a França não mais desafiou a Grã-Bretanha no mar. Mas, acreditando que a fonte da força britânica estava no comércio, Napoleão fechou os portos europeus sob seu controle às mercadorias britânicas. Em revidé, os britânicos proibiram que os navios neutros comerciassem nos portos fechados à Grã-Bretanha, a menos que tivessem ancorado primeiro em algum porto britânico e pagado o imposto ao governo britânico. Ambas estas medidas políticas nacionalistas eram flagrantes violações das leis internacionais. Mas enquanto a da França favorecia a marinha americana, a da Grã-Bretanha a prejudicava, e deu origem a sentimentos antibritânicos nos Estados Unidos.

A essa altura, Andrew Jackson era um negociante bem-sucedido, dono de escravos e especulador agrário. Era também o marechal-de-campo das milícias do Tennessee e sonhava desempenhar um papel de mais destaque nas grandes questões nacionais. Quando a Guerra de 1812 estourou, Jackson imediatamente ofereceu ao governo federal seus serviços e os de seus milicianos. Em 1813, comandou uma longa e extraordinariamente bem-sucedida campanha contra os índios creek, aliados dos britânicos. Em agosto de 1814, levou seu exército para Mobile, Alabama, onde traçou os preparativos de uma invasão não-autorizada à Flórida espanhola (a Espanha também era aliada da Grã-Bretanha). Em 7 de novembro, as tropas de Jackson ocuparam Pensacola. Marcharam imediatamente para Nova Orleans, onde chegaram no início de dezembro.

lação francesa e hispânica (crioulos) de duvidosa lealdade — e, mais ao sul, o traiçoeiro emaranhado de pântanos e canais conhecidos como Barataria controlado pelo contrabandista Laffite e por seus irmãos Pierre e Alexandre (este, mais conhecido pelo nome de guerra, Dominique You). As relações entre os oficiais americanos e os baratarianos estavam particularmente melindrosas. Antes, os britânicos haviam oferecido a Laffite 30 mil dólares, cessão de terras e um destacamento naval para que ele e seus homens ajudassem na invasão. A altivez dos britânicos talvez tenha ofendido os corsários; sem dúvida, a quantia era uma ninharia (os mil homens de Laffite haviam ganhado fortunas fabulosas com os saques a navios espanhóis no Caribe e no golfo do México, e não sabiam o que fazer com as terras). Laffite também se preocupava com o destino de seu irmão Pierre, preso, em poder dos americanos, em Nova Orleans. Enquanto os britânicos aguardavam a resposta, Laffite relatou a oferta deles ao governador americano, William Claiborne, e ofereceu seus serviços, em troca da liberdade de Pierre, ao lado americano.

Suspeitando de algum truque, os assessores militares de Claiborne reagiram à oferta de Laffite despachando Daniel Patterson, que tinha ordens de Washington para destruir a base de operações dos piratas na ilha Grand Terre, no comando das naves de guerra americanas. Oitenta baratarianos, entre eles Dominique You, caíram prisioneiros; o resto retirou-se para os rios pantanosos. Jackson, que chegou em seguida, não simpatizava com piratas que haviam barganhado com os britânicos. Logo na sua primeira proclamação para reunir os cidadãos de Nova Orleans, denunciou Laffite e os baratarianos como “bandidos diabólicos” cortejados por um exército invasor que esperava “destruir o santo templo da nossa liberdade”.

Mas Jackson não tardou a mudar de idéia. Laffite, indiferente como capitão do mar porém astuto negociante, queria aquilo que os americanos possuíam: os seus homens. E tinha o que os americanos queriam: grande estoque de munição e centenas de guerreiros experimentados. Não ligando para o ataque a Grand Terre, Laffite ofereceu mais uma vez cooperação irrestrita, dessa vez em troca de perdão pleno para todos os baratarianos. Jackson não teve alternativa senão concordar.

Então milhares de voluntários e milicianos chegaram a Nova Orleans, vindos de Kentucky e Tennessee — os famosos caçadores de esquilos que usavam peles de gamo. A contribuição dos baratarianos foi vital para o êxito americano, sobretudo sua habilidade nos canhões sob o comando de You, que havia aprendido artes da artilharia quando a serviço de Napoleão Bonaparte. Subindo o Mississippi através do lago Borgne, os britânicos se defrontaram com as barragens assassinas das políglotas forças americanas, muito bem protegidas atrás de canais, fossos recém-cavados e pilhas de algodão. Ao saírem definitivamente de campo em 8 de janeiro, os britânicos contavam mais de 2.400 baixas na campanha de Nova Orleans; as baixas americanas somavam quase um décimo desse total. Conforme o prometido, Laffite e seus homens receberam o perdão do presidente James Madison — mais os calorosos agradecimentos públicos de um encantado Jackson.

A primeira versão, *Laffite, o corsário*, dirigida por Cecil B. DeMille, apareceu em 1938. Fredric March se saiu bem no filme como Jean Laffite, com um plausi-

vel sotaque crioulo e com o ar afetado, cavalheiresco, do pirata original. No papel de Jackson, Hugh Sothern (um descendente colateral do general) exprime a contento a mistura de galanteios e explosões característica de Jackson. O roteiro alterou, na surdina, alguns importantes fatos históricos: Pierre Laffite, por exemplo, foi totalmente excluído do enredo; alguns acontecimentos que se estenderam por vários dias foram comprimidos; algumas cenas (principalmente o encontro inicial de Laffite com Jackson) caem no melodrama teatral. Mas os principais incidentes que aconteceram de verdade são, na sua maioria, confiáveis, havendo inclusive trechos de diálogos extraídos diretamente das descrições de testemunhas oculares.

Em um dado momento, DeMille & Cia. decidiram que precisavam agregar um conteúdo romântico para explicar a aliança entre os americanos e Laffite — além, é claro, de ajudar a bilheteria do filme. Acabaram forjando vários romances. Quando o filme começa, Laffite está apaixonado por uma moça de uma das melhores famílias de Nova Orleans, Annette de Rémy, que só se casará quando ele se tornar um cidadão respeitável. Numa das primeiras cenas, Annette dá adeus à irmã, que parte para Havana com o noivo a bordo do fictício navio *Corinthian*. O *Corinthian* não vai muito longe, quando um navio baratariano de renegados sob o comando de um certo capitão Brown (outra invenção) o assalta e o afunda, em desafio à ordem que Laffite havia dado, proibindo os ataques contra navios americanos. Os homens de Brown matam todos a bordo do *Corinthian*, exceto uma passageira: a ardente holandêsina Gretchen — que não tarda a andar pela prancha, de olhos vendados, forçada por Brown.

Com o *Corinthian* ainda em chamas, entra em cena o próprio navio de Laffite. Ele e seus homens salvam Gretchen das águas do mar. Laffite enforca sumariamente o bulhento capitão Brown e assim se consolida, de uma vez por todas, como o único dono de Barataria. Gretchen se une aos contrabandistas e se apaixonou por Laffite. Mas o coração dele continua com Annette de Rémy. Ao apoiar os americanos e lutar valentemente na grande batalha, Laffite conquista Annette.

No baile da vitória, os dois estão, finalmente, prestes a ficar noivos quando, de repente, Dominique You aparece na pista de dança, de braços com Gretchen (de quem ele começou a gostar). Um dos cavalheiros presentes reconhece Gretchen como passageira do *Corinthian* e fica desconfiado. Uma pergunta leva a outra; afinal, Laffite (um pirata de honra) confessa que o *Corinthian* foi afundado, que somente Gretchen sobreviveu, e que ele, como o manda-chuva de Barataria, assume toda a responsabilidade. Protegendo Laffite da multidão indignada, Jackson lhe dá uma hora para que suma de vez de Nova Orleans. O filme corta para You, Gretchen e Laffite, em pé, no convés de um navio baratariano, rumando para o mar. Gretchen acaricia Laffite, toma-lhe a mão. E aparecem os créditos.

Em 1958, vinte anos depois do primeiro *Corsário*, DeMille supervisionou a produção da refilmagem em technicolor dirigida por Anthony Quinn. (Quinn fizera um papel pequeno no original e era, na época, genro de DeMille.) Os papéis protagonistas foram para os dois astros do enorme sucesso de dois anos antes (outra refilmagem) do mesmo DeMille, *Os dez mandamentos*. O Laffite de Yul Brynner é mais sensível e contemplativo que o de Fredric March, mas



Piratas e corsários

O direito internacional define pirataria como crime de roubo ou qualquer outro ato de violência para fins particulares, cometido em alto-mar pelo capitão ou pela tripulação de um navio fora da jurisdição normal de um país qualquer, e desprovido da autoridade outorgada por um governo qualquer. As pessoas que se dedicam a tais atos são chamadas piratas. Um pirata não recebeu nenhuma incumbência válida de um Estado soberano, nem de um grupo insurgente ou beligerante engajado em hostilidades contra algum Estado soberano. Os flibusteiros dos séculos XVI e XVII eram piratas que saqueavam, sobretudo, o comércio entre a Espanha e suas colônias americanas. A pirataria diminuiu com o surgimento da máquina a vapor e com o crescimento das marinhas britânica e americana, no final do século XVIII e início do século XIX.

O termo *corsário*, em contraste, aplica-se a uma nave militar de propriedade particular cujo capitão e tripulação tenham sido incumbidos por um Estado beligerante de conduzir a guerra naval. O corsário distingue-se, assim, do pirata pelo aval do governo. Na Idade Média, os países europeus com poucos ou nenhum navio de guerra alugavam barcos mercantes para fins hostis: esses navios recebiam cartas timbradas autorizando-os a pilharem o comércio do inimigo. (O próprio Laffite recebeu uma carta com o timbre de Cartagena, uma província independente da Colômbia.) A título de compensação, os corsários tinham permissão para compartilhar das mercadorias capturadas. Os corsários floresceram tanto durante a Revolução Americana quanto na Guerra de 1812. Mas até Jean Laffite, um dos piratas mais lendários da História, insistia em que seus capitães operassem legalmente como corsários. A Declaração de Paris aboliu essa prática em 1856, mas os Estados Unidos não tomaram parte nesse acordo. Em consequência, em 1863, o Congresso americano autorizou o presidente Lincoln a usar corsários. Lincoln jamais exerceu esse poder, mas os confederados chegaram a usar corsários durante a Guerra de Secessão.



O quartel-general de Jackson em Nova Orleans

Nova Orleans

Embora o sudeste da Louisiana tenha sido originalmente explorado pelos espanhóis no século XVI, Sieur de la Salle o reivindicou para a França em 1682. A decisão de fundar Nova Orleans foi tomada em Paris, em 1717; a finalidade era servir de "porto de depósito" de peles para os que trafegavam pelo Mississippi. Jean-Baptiste le Moyne escolheu um lugar na margem esquerda do Mississippi situado 180 quilômetros ao norte do golfo do México, onde o rio faz uma curva acentuada (daí o apelido do lugar, Cidade em Crescente). O desmatamento começou provavelmente em março de 1718. Os trabalhos foram lentos. Entre os problemas estavam: a mão-de-obra nada cooperativa, composta, na sua maioria, de presos; a escassez de víveres; difíceis condições de vida (as redondezas eram pântanos infestados de mosquitos); e dois furacões tremendos.

Em novembro de 1721, Nova Orleans tinha uma população de 470.277 brancos, 172 negros e 21 escravos índios. Depois de 1731, no entanto, começaram a chegar colonos mais "respeitáveis". Nem por isto a cidade deixou de angariar uma reputação internacional de corrupção, indignidade e suntuosas demonstrações de riqueza. Bailes, festas e banquetes eram passatempos diários dos primeiros colonos, muitos dos quais criminosos ou exilados políticos. No fim da Guerra dos Sete Anos, em 1763, a França cedeu aos ingleses todas as suas terras a leste do Mississippi; Luís XV, porém, já havia concordado em transferir Nova Orleans para a Espanha, mediante um tratado secreto com Carlos III. Quando os crioulos (a população francesa da Louisiana) ficaram sabendo que o novo governador era espanhol, revoltaram-se, mas a resistência não durou muito. Um irlandês a serviço da Espanha, Don Alexander O'Reilly, conteve a rebelião e, mais tarde, tornou-se o governador espanhol da Louisiana.

Brynnner ganhou também cenas leves, apesar da absurda peruca que os produtores lhe arranjaram. Como Jackson, Charlton Heston, maquilado para parecer como se tivesse saído de uma cédula de 20 dólares, vocifera ordens para toda parte e anda aos bordos. O principal coadjuvante, Charles Boyer, interpreta Charles Boyer interpretando Dominique You. É uma presença tão doce quanto marota. Inger Stevens e Claire Bloom fazem os papéis femininos.

As partes históricas do segundo *Corsário* repetem em grande parte as do primeiro, inclusive os lapsos. Mais uma vez, Pierre Laffite não aparece. O governador William Claiborne tornou-se muito mais construtivo e simpático aos baratarianos do que no filme original, ou mesmo na vida real. Em novo toque apócrifo (com insinuações de apoio ao movimento em prol dos direitos civis dos anos 50), Cato, o escravo doméstico do governador Claiborne, se alista como voluntário no exército americano. (Os escravos, na verdade, ficaram muito afastados da ação em Nova Orleans, caso contrário poderiam ter virado as armas contra seus próprios donos; mas, atendendo a ordens de Jackson, dois batalhões de "homens livres de cor" lutaram efetivamente do lado americano.) No início do filme, o Laffite de Brynnner fica emocionado, quando alguém de sua companhia lê o trecho de abertura da Declaração de Independência dos Estados Unidos, o que acrescenta um pouco de idealismo democrático à mistura de motivações para Laffite unir-se a Jackson. Afora isso, a maior parte do essencial, em termos de exatidão histórica, está presente.

As maiores mudanças tinham a ver com as fictícias histórias de amor e seus matizes sexuais. Em 1958, o cinema comercial americano já começara a refletir em parte o espírito sexual rebelde e problemático que latejava sob os suaves estereótipos da era Eisenhower e entrariam em ebulição nas décadas seguintes. Como o motociclista Johnny de *O selvagem*, Marlon Brando encarnou o proscrito sexual carismático; *Juventude transviada*, *Sementes de violência* e outras produções menos "orientadas para a juventude" incluíram garotas, bem como rapazes da pesada, em ambientes de delinquência, alienados do mundo dos "produtores engravatados, de banho tomado" e dos "passageiros suburbanos na civilização da América e do Aço" (nas palavras do escritor *beat* Jack Kerouac). Intencionalmente ou não, os romances do segundo *Corsário*, especialmente contrastando Claire Bloom com Inger Stevens, dramatizaram a tensão cada vez maior entre grosseria e respeitabilidade.

Stevens, como a filha do governador e alvo da paixão de Laffite, Annette Claiborne (e não De Rémy), é o arquétipo do objeto de desejo americano, a jovem loira "certinha" dos anos 50, superproduzida em vestidos do período Regência: linda, alinhada — e reprimida. Ainda mais do que a Annette da versão original, ela era uma presa improvável, muito acima da condição social de Laffite; mas ele a conquista, sob a condição de encontrar um tipo de trabalho mais louvável. A personagem da inocente Gretchen, enquanto isso, foi eliminada em favor de Bonnie Brown, filha do pirata amotinado capitão Brown. Interpretada por Bloom, é uma morena esportiva: levada, provocadora e violenta. (A pele branca levemente escurecida sugere, ainda que com muito tino, que ela pode ser mulata, reforçando o tabu.) Na primeira metade do filme, enquanto um lânguido Brynnner anseia por sua deusa loura, Bloom lança insultos (e, numa cena, uma

faca) contra ele pelo que fizera com o pai. O cenário está montado para uma daquelas viradas freudianas tão comuns aos anos 50, quando Bloom descobre que, sob sua raiva, há uma paixão irresistível pelo carrasco do pai. Na conclusão do filme, Brynner e Bloom, unidos pelo destino, estão em pé no convés e miram o horizonte, excluídos para sempre, navegando (aparentemente, em retrospecto) rumo aos anos 60.

Com todas essas invencionices canhestras, é difícil manter a seriedade durante uma sessão inteira do segundo *Corsário*. E, mesmo sendo a primeira versão menos ostensivamente alegórica, a abordagem que ambos fazem do passado só pode ofender aos puristas da História. Seria injusto descartar completamente os filmes, pois ambos conseguiram narrar alguns episódios importantes da história americana com razoável exatidão e brio dramático, fiel ao espírito dos acontecimentos, embora não a todos os fatos. Se a gente concordar em que a maioria dos filmes históricos se enquadra entre dois extremos, o de documentários que interpretam fatos (*Eyes on the Prize*, *The Civil War*) e o de propaganda não-disfarçada (*Nascimento de uma nação*, *JFK*), os dois *Corsários* ficam no meio. Nenhuma das duas versões é cinema de primeira grandeza, mas ambas têm, com certeza, seus momentos; momentos que prendem bastante o espectador, especialmente o jovem não-cético, e o estimula a aprender mais sobre o que aconteceu na realidade. Ou pelo menos assim parece, aos olhos de alguém que, aos sete anos de idade, viu o segundo *Corsário* em uma matinê no Brooklyn; alguém que ficou "amarrado" em História e na história de Andrew Jackson; alguém que, até hoje, nunca mais havia reexaminado aquela tarde — ou aquele filme.

Leituras de apoio

Jane Lucas de Grummond, *The Baratarians and the Battle of New Orleans* (Louisiana State University Press, 1961)

Robert V. Remini, *Andrew Jackson and the Course of American Empire, 1767-1821* (Harper & Row, 1977)

Laffite, o corsário

1938/EUA/P&B

DIRETOR: Cecil B. DeMille; PRODUTOR: Cecil B. DeMille; ROTEIRO: Edwin Justus Mayer, Harold Lamb, C. Gardner Sullivan; ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 124min.

O corsário

1958/EUA/Em cores

DIRETOR: Anthony Quinn; PRODUTOR: Henry Wilcoxon; ROTEIRO: Jesse L. Lasky, Jr., Bernice Mosk; ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 121min.

Mais tarde...

Quando a Espanha cedeu a Flórida aos Estados Unidos em 1821, o presidente James Monroe nomeou Andrew Jackson governador territorial. Em 1823, para promover-se visando a uma possível nomeação para a Presidência, Jackson aceitou uma cadeira no Senado americano. No ano seguinte, concorreu efetivamente à Presidência. Com a dissolução do partido federalista, o sexto presidente dos Estados Unidos ia ser com certeza um democrata-republicano. Mas havia quatro democratas-republicanos disputando o que logo se revelou uma disputa regional. O secretário de Estado John Quincy Adams tinha o sólido apoio da Nova Inglaterra, o relator da Câmara Henry Clay extraía seu apoio do oeste dos Estados Unidos, e o secretário do Tesouro William Crawford do sul. Só Andrew Jackson, o herói de guerra, podia contar com votos do país inteiro. (A eleição de 1824 foi a primeira em que os votos populares foram considerados importantes o bastante para serem contados.)

Jackson ganhou mais votos eleitorais do que qualquer outro candidato, mas só conquistou maioria relativa de votos, e por isso a eleição foi relegada à Câmara dos Representantes. Ali, o apoio de Clay deu a Adams uma vitória estreita; Adams retribuiu nomeando Clay secretário de Estado. Jackson, furioso, aproveitou todas as oportunidades para criticar o presidente. No final de 1827, os confrontos verbais entre os dois estavam extremamente intensificados. Como os candidatos assumiram posições semelhantes nas questões, a campanha consistiu em pouca coisa além de ataques pessoais. Jackson insistiu em martelar Adams pela barganha "corrupta" que havia feito com Clay em 1824, enquanto os cabos eleitorais de Adams acusavam o general de ter executado soldados por ofensas insignificantes, durante a Guerra de 1812. Também retratavam Jackson como um homem rude, ignorante e sempre disposto à briga — uma caracterização talvez incômoda para os negociantes e o clero da Nova Inglaterra, mas que deve ter contribuído para a popularidade de Jackson junto aos desbravadores. Na que foi verdadeiramente a primeira campanha realizada junto às bases eleitorais, os assessores de Jackson exploraram a imagem populista do candidato organizando piqueniques locais, patrocinando desfiles e até distribuindo lembranças. Jackson ganhou disparado.

ELENCO

David Crockett	(John Wayne)
James Bowie	(Richard Widmark)
William Travis	(Laurence Harvey)



Stephen F. Austin

A revolução do Texas

A revolução do Texas foi rápida, porém sangrenta. Durou de outubro de 1835 até abril de 1836. A maioria dos confrontos foram massacres e não batalhas, sendo o Alamo o primeiro deles.

Os principais articuladores da revolução eram americanos que haviam emigrado para o sul para tirar partido das generosas ofertas de terras do governo mexicano. O México, ansioso por colonizar a sua longínqua província nordestina de Tejas, concedia enormes faixas de terras aos chamados empresários — entre eles, sobretudo, Stephen F. Austin, cujos primeiros colonos chegaram em 1822.

Seguiram-se milhares de outros pioneiros, de quem eram exigidas a cidadania mexicana e a conversão ao catolicismo. Mas a sua lealdade permanecia mesmo ao norte da fronteira. Muitos deram início imediato a uma agitação, para se separarem do México e anexar o Tejas aos Estados Unidos. Eles lideravam pequenos levantes e estimulavam outras formas de desobediência ao governo central da Cidade do México.

O ALAMO

The Alamo

Marshall De Bruhl

compartilhadas por grande parte da opinião pública. *O Alamo* não é só um filme, mas uma verdadeira convocação às barricadas.

Dada a visão do mundo de Wayne, seria talvez inevitável que ele se sentisse atraído pela grandiosa história do evento mais famoso — embora, de modo algum, o mais importante — na revolução do Texas. Tal como a maioria dos americanos, ele se deixou fascinar pelo Alamo da lenda, não pelo Alamo da História.

Muitas das divergências entre os colonos americanos e um governo mexicano distante, cada vez mais repressor, eram inconciliáveis: diziam respeito a educação, impostos, religião, leis civis e escravidão (os texanos eram favoráveis a ela). Ainda mais irreconciliáveis ficaram após a subida ao poder do despótico generíssimo Antonio López de Santa Anna, que prometera tratar os rebeldes texanos como criminosos comuns.

No início de 1836, Santa Anna marchou com seu exército rumo ao norte. A maior cidade do Texas, San Antonio, ficava diretamente na sua rota. Embora o núcleo da revolução fossem as colônias anglôfonas mais ao leste, o ditador mexicano havia jurado matar todo texano que resistisse. Havia 184 deles em San Antonio, dentro do Alamo, atrás das barricadas. É a morte deles — ou martírio, se preferirem — que há mais de um século atrai a imaginação popular.

O filme de Wayne descarta os preâmbulos da história do Texas e começa com Sam Houston, o comandante-chefe do exército texano, chegando com aparato a San Antonio seguido de um enorme destacamento. (Houston era realmente dado a gestos desmedidos, mas, como norma, só viajava em companhia de um ajudante-de-ordens.)

O general vai até o quartel-general do major William Barret Travis, comandante em San Antonio, para convencê-lo a segurar o exército de Santa Anna “bem aqui, no rio Grande”. Essa ação retardadora de Travis, diz Houston, lhe daria o tempo necessário para montar, equipar e treinar um exército apto a defender o Texas. (San Antonio, naturalmente, não fica no rio Grande, e sim cerca de 200 quilômetros ao norte; este é um dos muitos lapsos geográficos que infestam o filme.)

Para o seu diretor, produtor e astro — John Wayne —, que se empenhou mais de dez anos até conseguir rodar o filme, a história de *O Alamo* era um paradigma das lendas heroicas americanas. Como produtor, ele se saiu bem. Como protagonista, um pouco menos. Mas, como diretor, não foi nada bem.

Anticomunista virulento, de carteirinha, Duke Wayne era um apologista da supremacia americana, que se destacou como tal até durante a famosa era da perseguição aos vermelhos e caça às bruxas. Como a sua aura pública e a particular eram uma só, ele usava freqüentemente o cinema para propagar suas opiniões simplistas, embora



O verdadeiro Davy Crockett nasceu no condado de Hawkins, Tennessee — não em Kentucky, como insinua *O Alamo*. Quase iletrado, ele serviu assim mesmo por três mandatos ao Congresso americano e foi autor (postiço) de três best sellers. Sem dúvida alguma, é um dos indivíduos mais conhecidos em todo o território dos Estados Unidos — talvez o primeiro de uma classe que se tornaria familiar, daquelas pessoas famosas... por serem famosas.

No início do filme, Crockett (John Wayne) dá a entender a Travis (Laurence Harvey), com uma certa dose de sagacidade, que compreende de fato o problema (o que era verdade): a maioria dos voluntários sabe perfeitamente o que foi fazer no Texas. Stephen F. Austin havia retornado aos Estados Unidos em dezembro, para conseguir apoio, e seus apelos calorosos, invocando o espírito da Revolução Americana, encontraram grande receptividade. Também vigorava uma promessa de terras nada má: 640 acres para cada alistado.



Em *O Alamo*, John Wayne não conseguiu traduzir em um filme de narrativa coerente a sua crença de que a defesa do Alamo foi um ato heróico e digno de ser imitado — não a verdadeira loucura militar que foi. Pior que isso: Wayne intercalou continuamente, na bravura indômita daqueles homens, um surrado sentimentalismo e um entusiasmo hollywoodiano inadequado. Ainda assim, *O Alamo* recebeu sete indicações para os prêmios da Academia, entre elas a de melhor filme, o que talvez tivesse mais a ver com a política chauvinista de Wayne ou com as simpatias de Hollywood do que com arte. Um anúncio do filme, veiculado nas publicações do ramo, insinuava que os membros da Academia que não votassem no filme eram antiamericanos. Evidentemente, o anúncio não funcionou: o filme só recebeu um Oscar — de melhor trilha sonora.



Sam Houston

A maior tarefa de Sam Houston foi montar e treinar um exército capaz de rechaçar a experimentada força de 6 mil homens de Santa Anna. As tropas de Houston eram formadas, em geral, de uma rale que queria lutar mas não queria aprender como.

O espírito e a independência dos voluntários, entre eles Jim Bowie e Davy Crockett, têm sido muito romantizados, mas essas qualidades transcendiam às dos soldados treinados, e as tropas regulares do exército de Houston não eram lá essas coisas. Não há dúvida de que mereciam o comentário depreciativo do governador Henry Smith, de que não passavam de "uma turba apelidada de exército". Mas, na verdade, Houston tinha pouquíssimo controle tanto dos oficiais comissionados quanto dos voluntários. Travis e seu companheiro, o comandante James Walker Fannin, não costumavam sequer tomar conhecimento das ordens de Houston.

Sam Houston jamais esteve em San Antonio durante a Revolução do Texas, embora tenha viajado para o sul, em janeiro de 1836, para arregimentar tropas. Quando em Goliad, a 17 de janeiro, Houston despachou Bowie e James Butler Bonham para San Antonio com ordem de retirarem o armamento mexicano apreendido do Alamo e explodirem o lugar. Travis e Bonham chegaram ao Alamo no dia seguinte e encontraram James Clinton Neill no comando. Quando Neill saiu de San Antonio, em 11 de fevereiro, Travis e Bowie chegaram a um consenso quanto à sucessão no comando, concordando em que Bowie comandasse os voluntários e Travis as tropas regulares. Mas Travis logo ficou com o comando para si quando Bowie, acometido de febre tifóide, se viu confinado ao leito durante toda a duração do cerco.

A viagem de inspeção de Houston em janeiro de 1836 terminou subitamente em Refugio, quando ele soube que o governo revolucionário o afastara efetivamente do comando e incumbira Fannin de uma proposta invasão ao México. Houston voltou prontamente para seu assento no governo provisório, em Washington-sobre-o-Brazos, onde se manteve ocupado até fins de fevereiro de 1836 negociando um tratado de neutralidade com os milhães de índios texanos que, se quisessem, poderiam fazer mais mal do que qualquer exército invasor.

James Bowie, outra lenda viva do Texas, é apresentado. Mas não chega a ser visto, porque está bêbado demais para comparecer à assembléia. Houston, mesmo assim, recomenda Bowie a Travis como um homem a quem ele confiaria o próprio destino do Texas: "Ele tomou esta cidade do general Cos", diz Houston (apagando assim da História um outro herói revolucionário, Ben Milam, que capturou San Antonio para os texanos, em dezembro de 1835).

Travis insiste em que é o superior de Bowie e ordena ao herói que vá encontrá-lo na "missão em ruínas" de San Antonio de Valero (o Alamo). O rústico Bowie, zeloso de sua própria autonomia, resmunga, porém concorda. Mas, ao chegar lá, refuta imediatamente o plano de Travis de transformar a missão, há muito abandonada, em uma fortaleza defensável. A animosidade entre eles é um tema que se repete ao longo de todo o filme, e historicamente fiel. Só que o verdadeiro desentendimento era em torno de comando, e não de estratégia: ambos estavam de acordo em que o Alamo precisava ser defendido.

Logo chegam Davy Crockett (interpretado por John Wayne) e seus voluntários do Tennessee, aparentemente para caçar e fazer algazarra. Em vez de entrar em contato com o exército, vão para a cantina local. Crockett fica sóbrio durante algum tempo, o bastante para tecer loas genéricas à liberdade e ao governo republicano.

Em seguida, vem um numeroso exército mexicano. E um oficial se aproxima dos muros do Alamo para exigir a rendição. Travis escuta, impassível, e responde encostando no pavio de um canhão o seu charuto aceso. (E não foi outra, na verdade, a resposta de Travis.) O tiro treveja por cima da cabeça do enviado mexicano e o cerco está montado.

Aos inquietos sitiados, cujo número é assustadoramente inferior ao dos mexicanos, Travis revela a razão para defender o Alamo: "Santa Anna não pode simplesmente dar a volta ao forte e deixá-lo no meio de suas linhas de comunicação." Se os texanos conseguissem resistir ao cerco, o exército mexicano ficaria imobilizado à frente do Alamo. (O Santa Anna histórico decerto teria sido mais esperto se deixasse um pequeno pelotão na retaguarda, cercando o Alamo, enquanto suas forças principais perseguissem o exército de Houston; sua teimosia em não fazer isso custou-lhe duas semanas e mil homens.)

Bowie, mais uma vez, ameaça deixar o Alamo, e Crockett contorna a crise quebrando todas as jarras de uísque. Há evidência de que esse comportamento foi bem reproduzido. Se o exército mexicano chegasse a San Antonio algumas horas mais cedo, teria facilmente ganhado dos texanos, pois a maioria deles estava fazendo algazarra em um fandango na cidade.

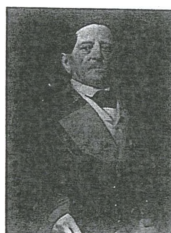
O emissário do ditador mexicano aparece mais uma vez, diante das muralhas, e lê a oferta de Santa Anna: salvo-conduto para que deixem o Alamo todas as esposas, filhos, criados etc. (Os não-combatentes jamais estiveram em jogo no Alamo, com duas exceções: Suzannah e Angelina Dickinson, respectivamente a esposa e a filha do ajudante de Travis, o tenente Almaron Dickinson.) Mulheres e crianças deixam então o forte (as Dickinsons, na verdade, ficaram). Os mexicanos começam um bombardeio espetacular e se lançam à frente, acabando por ser rechaçados. Cai a noite e os defensores avaliam suas chances (na verdade, os ataques de infantaria, num total de três, aconteceram todos na manhã final).

Sem perspectiva de reforços, Bowie, mais uma vez, decide sair. E agora Crockett também decide ir junto, inclusive dizendo qualquer coisa sobre “a melhor parte da bravura”. Travis aparece então no pátio da missão. Qualquer colegial americano pode adivinhar o que acontece em seguida no filme, certo? Errado. Inexplicavelmente, Travis não traça a famosa “linha na areia”. É um mito, talvez, mas tão verdadeiro para os texanos quanto a carga de Pickett em Gettysburg, ou o hasteamento da bandeira em Iwo Jima.

O roteirista James Edward Grant, segundo consta, não quis ceder e, convencido de que a história da famosa “linha na areia” só era conhecida no Texas, se recusou a incluí-la. Apparently, ele achou que palavras da sua própria lavra dariam perfeitamente conta do recado, e deu a Laurence Harvey o melhor discurso do filme: Travis exalta a bravura das tropas prestes a partir e deseja-lhes sorte; quanto a ele, diz, permanecerá no comando; e ordena que abram os portões. Bowie desmonta, vai para o lado dele. Um a um, os homens seguem a liderança de Bowie.

O ataque mexicano final começa com uma carga de artilharia espetacular. No início da batalha, Bowie está ferido e acamado na capela, mas defende-se heroicamente e morre lutando. Travis demonstra igual bravura: morre no portão, defendendo-se só com a espada. Crockett, carregando uma tocha acesa, se retira para o paiol de pólvora. Na porta, é barrado por um lanceiro mexicano. Consegue saltar-se, entra cambaleando no paiol e explode o lugar.

Tudo isto, ou quase tudo, está errado. Se Santa Anna dispusesse da artilharia que o filme sugere, o Alamo teria sido reduzido a pó em questão de minutos. Bowie não ficou confinado ao leito por um ferimento; ao contrário, passou todo o tempo do cerco de cama, com febre tifóide. Travis morreu no início do ataque, caindo do muro com uma bala na cabeça. E Crockett, segundo relatos mexicanos, se rendeu. O general Manuel Castillon intercedeu junto a Santa Anna para salvar-lhe a vida, mas Santa Anna havia jurado não poupar nenhum prisioneiro e executou sumariamente Crockett e os demais sobreviventes.



Santa Anna

Mais tarde...

Num esforço para animar seus homens cercados, Travis diz no filme que James Walker Fannin está prestes a marchar de Goliad, rumo ao sul, com mil homens, para ajudar a defender o Alamo. De fato, havia apenas quatrocentos homens em Goliad (e na verdade teriam, para chegar ao Alamo, que marchar rumo ao noroeste). Bonham, no filme, traz a notícia de que Fannin e seus homens foram vítimas de emboscada e assassinados. Na verdade, o massacre de Goliad ocorreu três semanas depois da queda do Alamo. Fannin e suas tropas foram capturados no riacho Coleto. Marchavam de volta a Goliad e, em 27 de março de 1836, foram massacrados por ordem de Santa Anna.

A insubordinação de Travis em San Antonio e a de Fannin em Goliad resultaram em mais de quinhentos mortos, o que reduziu o exército texano, na primavera de 1836, a não mais de 375 homens. Não admira, portanto, que Houston tenha esbravejado contra os que queriam lutar antes mesmo de o Texas estar pronto — em especial, contra aqueles que foram teimosos demais, se permitiram “encastelar-se” e acabaram destruídos por um exército sitiante.

O próprio Houston adotou a atitude de procrastinar, até sentir-se pronto para a luta. O esvaziamento de Gonzales deu início a uma retirada estratégica, através do Texas, que durou cinco semanas, terminando em 21 de abril de 1836, quando Houston retornou e aniquilou com o exército mexicano em San Jacinto (nos arredores da atual Houston). Entre os mexicanos prisionados naquele dia, figurava Santa Anna em pessoa.

A República do Texas estava agora livre e independente, e Houston foi eleito duas vezes seu presidente. Mas a nova nação não era em nada viável: foi-se arrastando até ser anexada aos Estados Unidos em 1845, um ato que levou diretamente à guerra com o México. Houston continuou a serviço do Texas, primeiro como senador em Washington, depois como governador. Mas as suas opiniões fortemente pró-União acabaram lhe custando ambos os cargos.

Leitura de apoio

Marshall De Bruhl, *Sword of San Jacinto: A Life of Sam Houston* (Random House, 1993)

1960/EUA/Em cores

DIRETOR: John Wayne; PRODUTOR: John Wayne; ROTEIRO: James Edward Grant; ESTÚDIO: Batjac; VÍDEO: Warner Home Vídeo; DURAÇÃO: 192min.

ELENCO

Geoffrey Vickers (Errol Flynn)
Elsa Campbell (Olivia de Havilland)



Alfred, lorde Tennyson

A carga da Brigada Ligeira

Meia légua, meia légua / Meia légua para adiante /
Todos ao vale da Morte / Cavalgaram os seiscentos.
/ "Avante, Brigada Ligeira! / À carga aos canhões!",
bradaram, / E rumo ao vale da Morte / Cavalgaram
os seiscentos."

II

"Avante, Brigada Ligeira!" / Algum homem
desfibrado? / Não, e o soldado sabia / Que alguém
tinha titubeado. / Não lhes cabe responder, / Nem
perguntar o porquê, / A eles, ir e morrer. / E rumo
ao vale da Morte / Cavalgaram os seiscentos."

Alfred, lorde Tennyson, 1854

A CARGA DA BRIGADA LIGEIRA

The Charge of the Light Brigade

Richard Slotkin

Produzido em grande estilo em 1936 pela Warner Brothers e dirigido pelo veterano Michael Curtiz, *A carga da Brigada Ligeira* representa uma excelente ilustração de como e por que os filmes históricos eram feitos em Hollywood segundo os padrões do sistema de estúdios. A "história real" era levada em conta até certo ponto: ela fornecia uma premissa, garantia de antemão a "importância" do tema e dava à produção um conjunto autêntico de detalhes de época que os estúdios carinhosamente (não raro, meticulosamente) recriavam na tela. Ainda assim, a ficção histórica costumava abordar o passado segundo uma agenda do presente: buscava, no passado, caminhos para o presente. Isto é particularmente válido em um meio de comunicação comercial como o cinema, que precisa atrair platéias não interessadas na História pela História. Por conseguinte, os temas dos filmes históricos de Hollywood possuíam em geral um contexto contemporâneo. Finalmente: o modo como o enredo era desenvolvido via-se fatalmente moldado pelas convenções narrativas hollywoodianas — sobretudo pelo funcionamento do *star system* e pelas fórmulas dramáticas de cada gênero cinematográfico.

A Warner Brothers decidiu filmar *A carga da Brigada Ligeira* porque queria explorar (e transcender) o êxito de *Lanceiros da Índia* (1935), da Paramount, um filme de ação e de aventura passado nos confins da Índia britânica. A Warner precisava de um argumento que justificasse uma produção opulenta, uma duração épica e o uso de um novo casal de astros românticos, Errol Flynn e Olivia de Havilland. *Lanceiros da Índia* dizia respeito à rotina suja da guerra imperial, tendo ao fundo o "grande jogo" da rivalidade britânico-russa. *A carga* pretendia explicitar as implicações de guerras travadas em fronteiras internacionais, desenvolvendo para tanto uma relação fictícia entre a antiga Guerra da Criméia e o confronto maior entre as Grandes Potências. Foi escolhido o conflito da Criméia (1853–1856) porque fornecia uma conclusão espetacular em direção à qual o filme podia construir seu crescendo: a famosa carga da cavalaria em Balaklava, imortalizada no poema de Tennyson "A carga da Brigada Ligeira".

O departamento de pesquisa do estúdio se esmerou e forneceu vestimentas e armamentos à altura da época. Até réplicas de selos postais vitorianos foram usadas na correspondência interna do estúdio para imprimir um sentido de autenticidade à empresa, mesmo sabendo que os selos não iriam aparecer na tela. Mas o relato que o filme faz da batalha de Balaklava tem pouco, ou nada, a ver com a realidade histórica.

O enredo histórico de *A carga da Brigada Ligeira* tinha um único propósito: explicar a "razão pela qual" a Brigada Ligeira empreendeu sua carga suicida.



Batalha de Balaklava, 1854

Em 1853, o czar russo Nicolau I atacou o Império otomano na esperança de libertar os eslavos ortodoxos do leste, nos Balcãs, do domínio turco, e de obter acesso às rotas marítimas internacionais controlando o estreito dos Dardanelos. Como a expansão da Rússia

ameaçava o equilíbrio do poder na Europa, bem como os interesses imperiais da França e da Grã-Bretanha no Oriente Próximo, aqueles dois inimigos tradicionais formaram uma esdrúxula aliança para ajudar a Turquia muçulmana contra a Rússia cristã.

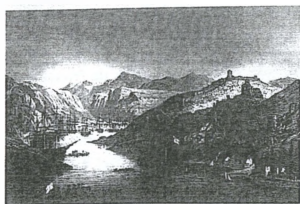
A Guerra da Criméia foi marcada por uma escandalosa incompetência de ambas as partes. O exército britânico era comandado por veteranos aposentados de Waterloo (1815), e conduzido segundo um sistema que privilegiava a condição social, o poder de influência e favoritismos em detrimento do profissionalismo (podiam ser compradas promoções até a patente de coronel). Só a incompetência maior do exército russo — junto com o profissionalismo, a coragem e o moral da tropa e oficiais subalternos — permitiu que os aliados triunfassem, mas ao cabo de muito sofrimento desnecessário e a perda de numerosas vidas.



O livro *The Reason Why*, de Cecil Woodham-Smith, oferece uma excelente análise da carga, do exército britânico à época da batalha de Balaklava e da cultura vitoriana, que produziu ambos. A refilmagem britânica de *A carga da Brigada Ligeira*, em 1968, seguiu o relato de

Woodham-Smith mais de perto, embora acrescentasse um conteúdo romântico fictício. O filme original da Warner Brothers quase nada tinha a ver com a História. O local e a data da batalha estavam certos. A indumentária, também — e isso é tudo. A provável fonte histórica do massacre de Chukoti, que está no cerne do filme, é o massacre de Cawnpore, que ocorreu durante o motim de Sepoy, de 1857, envolvendo, não uma tribo de montanheses selvagens do “Suristão”, mas sim tropas nativas rebeldes chefiadas por Nana Sahib.

Os detalhes desse massacre, de acordo com o livro *Cawnpore*, de G. O. Trevelyan, uma das prováveis fontes consultadas pelo departamento de pesquisa do estúdio, lembram de perto o roteiro do filme e suas imagens do fictício massacre de Chukoti.



O monte Balaklava

A Batalha de Balaklava

Em setembro de 1854, um pequeno exército aliado sob comando britânico invadiu a península da Criméia, pertencente à Rússia. Seu objetivo era capturar a grande base naval de Sebastopol, no mar Negro, sem a qual a Rússia era incapaz de promover a guerra contra a Turquia. Os aliados conseguiram cercar Sebastopol, mas não souberam proteger adequadamente a sua base de suprimentos situada na pequena aldeia costeira de Balaklava. Em 24 de outubro de 1854, uma grande força russa de infantaria e cavalaria avançou contra Balaklava e tomou quatro pequenos redutos de artilharia no monte Elevado. Os russos foram enfrentados por um único regimento de infantaria, o famoso *thin red line* (a fina linha vermelha) das montanhas do norte da Escócia, mas as suas posições, bloqueando a estrada principal entre o exército e a base britânicas, foram cruciais.

A reação britânica foi hesitante e confusa; nenhum dos oficiais superiores pensou em mandar batedores para explorar o terreno ou o inimigo. Da sua posição no topo de um morro que dava para o campo de batalha, parecia evidente ao comandante britânico, lorde Raglan, que a carga da Brigada Ligeira devia ir contra os redutos no monte Elevado, onde os russos estavam desorganizados e só possuíam uma única fila de canhões. Ali ocorreu a famosa "titubeação" — ou uma série de titubeações. A ordem foi dada em termos vagos, o oficial de plantão que a executou estava irritado e impaciente, e os comandantes da cavalaria (lordes Lucan e Cardigan) foram incompetentes a ponto de não a saberem interpretar corretamente.

Da posição de Lucan e Cardigan, os russos, no monte Elevado, estavam invisíveis; os dois entenderam que a ordem exigia da Brigada descer o vale norte, entre as duas linhas de canhões, e atacar frontalmente as baterias russas no extremo longínquo — um estilo de ataque que, certamente, resultaria no aniquilamento dos regimentos, e eles deviam saber disso. A reação dos comandantes, nessas circunstâncias, foi no mínimo estúpida: significou um abandono e não uma apoteose do dever militar. O ataque russo a Balaklava acabou sendo repellido, mas a batalha, mal administrada, deixou com os russos o domínio sobre a rota de suprimento dos aliados. A consequente escassez de suprimentos quase destruiu o exército aliado e atormentou lorde Raglan, literalmente, até a morte.

A resposta oferecida pela História (e por Tennyson), de que "alguém titubeou", era insuficientemente heróica para sustentar o enredo de uma epopéia. Nem combinava com o tipo de heroísmo associado à aura de "estrela" de um Errol Flynn. Os heróis tradicionais de Hollywood não cometem gafes, ratas nem tolices; seu comportamento precisa ser inteligível e estar de acordo com uma razão superior. Ao buscar uma adequada "razão pela qual", a Warner Brothers recorreu não exatamente à história da Grã-Bretanha e à Guerra da Criméia, mas sim à mitologia da História americana — especificamente, ao mito do desbravador e às fórmulas do filme de faroeste, que vêem a História como um conflito racial entre índios selvagens e brancos civilizados, lutando pelo controle de um Novo Mundo em desenvolvimento. Vale a pena observar que, quando produtores britânicos realizaram sua própria *A carga da Brigada Ligeira*, em 1968 (dirigida por Tony Richardson), a preocupação maior não foi com "desbravadores índios" e com raça, mas sim com as crueldades e os absurdos da estrutura de classes vitoriana.

O filme da Warner primeiro nos transporta à fronteira noroeste da Índia, onde vemos o 27º Batalhão de Lanceiros escotar uma missão diplomática que vai parlamentar com o caudilho das montanhas Surat Khan, emir muçulmano do "Suristão" (Afeganistão). O emir possui as maneiras de um cavalheiro combinadas (como ele próprio, clinicamente, reconhece) com a crueldade "natural" imanente à sua "raça arcaica". As cenas iniciais revelam as profundas divergências existentes entre os políticos — um bando de estrategistas bélicos de gabinete, idosos e afetados — e os soldados viris, em especial o capitão (mais tarde, major) Geoffrey Vickers (Flynn), que é não só valente mas realista e "conhecedor de índios". Mas seu conselho — negociar em posição de força; golpear, e não contemplar — não é seguido.

Surat Khan faz então uma aliança secreta com o czar russo. Enquanto a maior parte do regimento está em manobras, ele lidera um levante das tribos montanhesas contra o forte Chukoti com ajuda do conde Volonoff, o assessor militar russo. Quando os britânicos se rendem sob a promessa de salvo-conduto, Khan ordena o massacre de homens, mulheres e crianças no forte. Mas Vickers consegue salvar Elsa Campbell (Olivia de Havilland), a filha do seu coronel, e sua noiva. Posteriormente, os britânicos derrotam os suristões e expulsam Khan da Índia, mas o massacre não foi vingado; Vickers está prestes a protestar contra a transferência do regimento para a Criméia quando descobre que Surat Khan acompanhou o conde Volonoff até Sebastopol.

E eis aqui a "razão pela qual": Vickers fica sabendo que Surat Khan e Volonoff estão no monte Balaklava. Falsifica a assinatura do seu comandante, transformando uma ordem de retirada em um ataque, e despacha um comunicado, atrasado, para o comandante. Vickers ganha tempo para lançar-se à carga, desviar as atenções das linhas russas e assim permitir que o ataque seja bem-sucedido. Ele próprio lidera a carga e mata Surat Khan, no meio das baterias russas, com um golpe de lâmpada. Mas cai mortalmente ferido pelo tiro de pistola de Khan. Na cena final, ficamos sabendo por que a "história verdadeira" da carga nunca foi trazida a público: sir Charles Macefield, o chefe do estado-maior do exército, queima a confissão de Vickers para não manchar a memória oficial do seu heroísmo.

Imagens distinguindo as raças e os sexos são decisivas para o desenvolvimento do tema político do filme, que vem a ser: uma grande potência precisa assumir forte posição militar contra "selvagens" coloniais e seus patrocinadores europeus. Os soldados a favor desta premissa, ou que encarnam este princípio, são mostrados como viris, perspicazes e heróicos. Os despotas orientais e os políticos contemporizadores, inclinados ao compromisso, são associados a mulheres. E a própria feminilidade, ainda que idealizada, como no caso da protagonista Elsa, é vista como superficial e frívola por natureza: Elsa trai seu noivado com Vickers quando se apaixona pelo irmão "político" dele, o caçula e afetado Perry.

Detalhes de imagens contemporâneas, ecos de lemas contemporâneos (como, por exemplo, "paz a qualquer preço") também foram usados para insinuar que a "história" do filme devia ser entendida como uma alegoria da política contemporânea. Em especial, o papel do assessor russo Volonoff — extremamente parecido com Stalin — sugeria à platéia ficar de olho nas conotações com a política europeia de meados dos anos 30. Os anos 1935 e 1936 presenciaram: a remilitarização da Alemanha; as atitudes agressivas dos soviéticos (combinadas com os expurgos internos feitos pelo stalinismo); a invasão da Etiópia pela Itália fascista; a presença do fascismo e da influência russa na Guerra Civil espanhola; e os avanços japoneses na China — todos eles conflitos "periféricos" ameaçando provocar uma guerra mundial e contrapondo o Ocidente a uma ou a todas as potências totalitárias do mundo. Assim, a ficção histórica esclarecedora que *A carga da Brigada Ligeira* oferece pode ser vista não só como uma representação do passado histórico mas também como o uso de um passado mitificado para interpretar uma crise do presente: a opção que havia entre o apaziguamento e o rearmamento. Deslocar essa crise para a "História" disfarçava a alegoria e, ao mesmo tempo, contornava o risco de ofender algumas platéias europeias.



Cary Grant em *Gunga Din*

Mais tarde...

O sucesso de *A carga da Brigada Ligeira* foi amplamente imitado entre 1936 e 1941. Surgiu um novo gênero, que se pode chamar de "filmes sobre o império britânico" ou, de um modo genérico, de "épicas imperiais". Esses filmes, em geral, abordavam uma crise histórica qualquer na qual a civilização — simbolizada pelo império vitoriano ou pelo seu equivalente — se via ameaçada por uma aliança entre "selvagens" sem disciplina e os agentes de um império "do mal" — a Rússia, a Alemanha, a China imperial. A ordem vitoriana, ou, civilizada, era encarnada por um posto militar onde vigoravam os mesmos valores de um império liberal e progressista. Onde um justo guerreiro-patriarca governa soldados, mulheres brancas cúmplices e raças escuras infantíloides. Mas esses soldados estão sempre correndo o risco de um massacre porque os políticos, em Whitehall (ou em Washington), são corruptos, ineptos ou enredados demais na burocracia para entrar em ação contra o império malvado.

Só quem pode salvá-los é o herói, o soldado que conhece bem os nativos e que dá combate ao inimigo com suas próprias armas e métodos. Nós acabamos sempre sendo salvos, mas frequentemente ao custo do sacrifício do herói junto com a morte de seu bando de homens escolhidos, em alguma heróica resistência final ou em uma carga suicida.

Além de *A carga da Brigada Ligeira*, os títulos mais representativos deste gênero compreendem *Lanceiros da Índia* (1935); *A queridinha do vovô e Outra aurora* (1937); *A legião da Índia* (1938); *As quatro penas brancas*, *Beau Geste*, *O eterno horizonte* e *Gunga Din* (1939). O gênero persistiu mais tarde nos anos 50 e 60 com *Kim* (1950); *Rebelião na Índia* (1954); *55 dias em Pequim* (1963); *Os riles de Bato e Zulu* (1964); *Khartoum* (1966) e semelhantes. As características do gênero estão presentes também em westerns como *O intrépido general Custer* (1942) e *O Alamo* (1960) ou, mais recentemente, em ficções científicas como *Jornada nas estrelas II: A ira de Khan* (1982).

Leituras de apoio

Nick Roddick, *A New Deal in Entertainment: Warner Bros. in the 1930s* (British Film Institute, 1983)

Richard Slotkin, *Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America* (Atheneum, 1992)

Cecil Woodham-Smith, *The Reason Why* (Dutton, 1960)

1936/EUA/P&B

DIRETOR: Michael Curtiz; PRODUTOR: Samuel Bischoff; ROTEIRO: Michael Jacoby, Roland Leigh; ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 115min.

O JOVEM LINCOLN

Dois filmes

Mark E. Neely, Jr.



O caso Armstrong

Em 29 de agosto de 1857, nas proximidades de um simulacro de assembleia campal, William "Duff" Armstrong, James Norris e James Preston Metzker se embebedaram e se meteram numa briga. Norris acertou Metzker com um pedaço de madeira e Armstrong fez o mesmo com um cassetele de borracha. O contundido Metzker ainda conseguiu montar a cavalo e fugir, mas caiu várias vezes da sela e depois morreu. Norris, que já havia matado um homem antes, foi condenado por homicídio culposo. Armstrong, julgado separadamente em Beardstown, Illinois, em 7 de maio de 1858, chamou Lincoln para defendê-lo (a sua mãe conhecia Lincoln desde os tempos de New Salem, vinte anos antes).

No seu depoimento, a testemunha de acusação mais importante, Charles Allen, disse que conseguiu ver o golpe fatal, embora a briga tivesse ocorrido à noite, porque a lua brilhava no céu. Lincoln, então, apresentou um almanaque provando que a lua estava próxima do horizonte naquele momento, e não podia ter produzido luz suficiente. A verdade é que a causa da promotoria não era das mais fortes. Mais de um homem havia agredido Metzker, e um médico depôs que a vítima poderia ter morrido de uma queda do cavalo. Além disso, uma testemunha da defesa afirmou estar de posse, na hora em que o homicídio ocorrera, da alegada arma do crime, o cassetele. O júri imediatamente declarou Armstrong inocente.

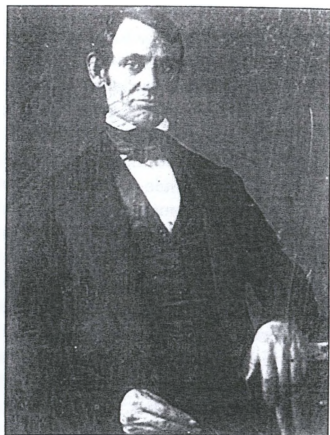
A literatura e o teatro determinavam o gosto popular nos anos 30, enquanto a indústria cinematográfica seguia atrás capitalizando temas já testados com êxito. É difícil imaginar assunto histórico mais tentador para Hollywood àquela época do que a vida de Abraham Lincoln. Já fazia parte do passado o espírito irreverente dos anos 20; no lugar dele, os historiadores americanos estavam tornando-se mais patrióticos. E, entre estes, nenhum rivalizou com a mistura de folclore, linguagem poética e história que Carl Sandburg costurou na monumental biografia de seis volumes que fez de Lincoln. Em 1926, Sandburg publicou *Abraham Lincoln: The Prairie Years*. Em 1939, os quatro volumes de

Abraham Lincoln: The War Years. O período intermediário de Lincoln representou, na frase do historiador Merrill D. Peterson, o auge da sua reputação. Sandburg, sozinho, fez mais para promover a reputação de Lincoln do que qualquer outro depois do seu assassino John Wilkes Booth.

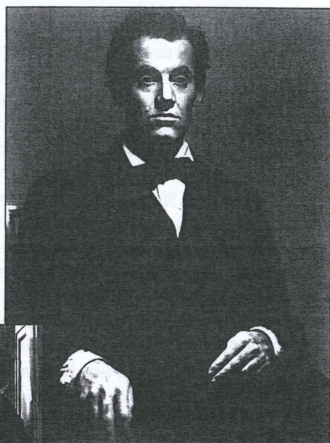
Os livros de Sandburg sobre Lincoln na Presidência só apareceram mais tarde e portanto não influenciaram os filmes aqui analisados: *A mocidade de Lincoln* foi lançado em 1939, *O libertador* um ano depois. Mas o enfoque dado por Sandburg aos "anos de pradaria" condicionou em grande parte o conteúdo desses dois filmes. Nenhum deles trata do exercício de Lincoln na Presidência. Ambos oferecem um herói popular que só de passagem é parecido com o verdadeiro Lincoln.

A *mocidade de Lincoln*, dirigido por John Ford, retrata o jovem Abraham como um legítimo filho de desbravador, que faz vibrar seu pequeno berimbau-deboca, que conduz sua carroça e que trabalha com os pés sobre a escrivaninha. Embora Lincoln (Henry Fonda) apareça, no filme de Ford, sempre cercado de personagens rústicos usando bonés de pele de guaxinim, essa gente está longe de ter sido idealizada. O cerne do filme é um drama de tribunal e não falta, na cidade, gente visivelmente louca para presenciar um enforcamento, legal ou não. O julgamento de homicídio relatado no filme baseia-se vagamente no caso Duff Armstrong, ocorrido em Beardstown, Illinois, em maio de 1858. Lincoln tinha 49 anos e representou Armstrong de graça, porque a mãe dele era uma velha amiga. No julgamento, conseguiu lançar em descrédito o depoimento de uma testemunha ocular quando mostrou um almanaque e provou que, na noite do crime, a lua estava baixíssima no horizonte e não produzia luz suficiente para que a principal testemunha de acusação pudesse presenciar o homicídio.

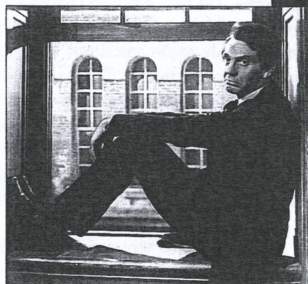
O roteirista do filme, Lamar Trotti, que nos anos 30 escrevia dois ou três roteiros por ano, não teve tempo para pesquisar em profundidade, por isso optou por um julgamento fictício, batizando a vítima de Scrub White (o verdadeiro nome era James Preston Metzker) e alterando em muito a natureza do assassinato e do julgamento. Em *A mocidade de Lincoln*, Abe primeiro salva o cliente de



Este daguerreótipo de 1846 é a fotografia mais antiga que se conhece de Lincoln, que tinha então 37 anos e era um "advogado das pradarias".



Henry Fonda como Lincoln



Raymond Massey como Lincoln

Quando Henry Fonda recebeu a primeira proposta para o papel-título de *A mocidade de Lincoln*, recusou, dizendo-se intimidado demais pela personalidade de Lincoln para poder interpretar o papel de modo convincente. Inconformado com a decisão de Fonda, o diretor John Ford chamou o jovem astro promissor à sua sala. "Que besteira é essa de não querer interpretar Abraham Lincoln?", disparou. "Não é o Grande Libertador que você vai interpretar, é um incompetente advogado de Springfield, Illinois, um garoto ingênuo, de fraldas molhadas, que monta uma mula porque ainda não tem dinheiro para comprar um cavalo!" (Esta é a versão expurgada do discurso impetuoso de Ford, segundo os colunistas de fofocas da época; a linguagem usual do diretor não costumava ser tão fina.) O próprio Ford estava em dúvida quanto ao projeto, antes de iniciá-lo. O sucesso recente de duas peças da Broadway sobre o jovem Lincoln, entre elas *Abe Lincoln in Illinois*, de Robert E. Sherwood, o havia convencido de que o tema estava "explorado até à exaustão" — até que o roteiro de Lamar Trotti o convenceu do contrário.



Lincoln discutindo com Douglas

A realidade da política em Illinois

Na época de Lincoln, os senadores americanos não eram eleitos pelo povo; eram escolhidos pelas legislaturas estaduais. Assim, a famosa campanha de 1858 disputada em Illinois por Lincoln e Stephen A. Douglas, com seus inesquecíveis debates, na verdade dependeu dos resultados de dezenas de escrutínios com nomes desconhecidos em busca de vagas na assembléia de Illinois.

Na mais difícil dessas disputas, os políticos, inclusive Lincoln, se sentiram tentados a lançar mão de seus golpes mais baixos. Quando Lincoln soube que bandos de trabalhadores ferroviários irlandeses-americanos itinerantes — famosos por sua aliança irrestrita ao Partido Democrata — estavam chegando em massa, no final de outubro de 1858, a determinados distritos eleitorais altamente disputados, sugeriu ao apeniguado republicano Norman B. Judd o seguinte plano:

O que eu mais temo é que eles introduzam, nos distritos em dúvida, quantidades de homens que serão eleitores legais sob todos os aspectos exceto um — residência — e que vão jurar serem residentes, com isso extrapolando o nosso poder de excluí-los. Eles podem, e eu temo que vão, jurar em falso sobre essa questão, porque sabem que é praticamente impossível condená-los por perjúrio por causa disso.

Logo, o grande problema que resta na campanha será encontrar um modo de acabar com isso. Será, de todo, possível?

Tenho uma simples sugestão. Onde se souber que exista um corpo de eleitores desse tipo, não poderia um homem leal, da classe dos "detetives", ser introduzido no meio, disfarçado, a fim de conseguir no menor tempo possível controlar-lhes os votos? Pensem nisto. Seria uma grande coisa, quando aplicarem esse truque contra nós, se a sela aparecesse em cima de outro cavalo.

Nenhuma outra discussão dessa idéia chegou a ser divulgada, e os efeitos dela são naturalmente desconhecidos. Afinal, Lincoln perdeu a eleição, apesar de derrotar Douglas no voto popular estadual, por causa do número de redutos democratas no senado estadual. Nem os democratas nem os republicanos reclamaram de irregularidades. Nem requisitaram investigação de fraude eleitoral.

um pelotão de linchamento que tenta invadir a cadeia, salva-o de novo no tribunal, quando prova não só que a testemunha de acusação não podia ter presenciado o incidente, por causa do luar, mas que é ele próprio o assassino!

Os advogados eram provavelmente tão desprezados nos anos 30 quanto em qualquer outro período da história dos Estados Unidos. Por isso pode parecer um pouco estranho, mesmo em uma apresentação heróica da vida de Lincoln, focalizá-lo praticando a advocacia. Os historiadores em geral têm evitado discutir a carreira do causídico Lincoln, preferindo, em vez disso, se concentrar na política, o que também tem ajudado a preservar a imagem heróica de Lincoln. Os produtores, forçosamente limitados pelo relato de Sandburg sobre o modo de vida pré-presidencial de Lincoln, e conhecendo bem o potencial de todo drama de tribunal, contornaram essa dificuldade fazendo de Lincoln um advogado menos interessado em Direito do que na Justiça. "Talvez eu não entenda muito de leis, Sr. Felder", diz ele ao promotor, "mas sei o que é certo e o que é errado."

A personagem de Ann Rutledge, retratada equivocadamente de batom e sombra nos olhos, desempenha importante papel na vida de Lincoln, em ambos os filmes. Ela foi, segundo se sabe, o primeiro amor de Lincoln, e é vista nestes filmes como o guia espiritual da sua carreira. Mas morreu aos 19 anos e não deixou um único documento por meio do qual os historiadores possam conhecê-la melhor. É justamente essa lacuna que fez dela uma personagem perfeita para a imaginação hollywoodiana sublimar. Na verdade, o filme de John Ford é na sua maior parte ficção, e, a bem dizer, ficção piegas, redimida pelo gosto visual do diretor pela paisagem, pelas canções folclóricas da trilha sonora e pela grande capacidade dramática de Henry Fonda. A propósito, o ator que interpreta o rival político de Lincoln, Stephen A. Douglas, é mesmo muito parecido com o verdadeiro Douglas, como se vê através de fotografias.

O libertador é um filme melhor, do ponto de vista da História, apesar da interpretação apática de Raymond Massey no papel-título. Baseado na adaptação que Robert Sherwood fez do seu próprio êxito teatral e dirigido por John Cromwell, retrata um Lincoln irremediavelmente solene, uma espécie de estátua que se refugia no ambiente doméstico. O Lincoln de Massey vocifera axiomas liberais, opiniões levemente incisivas e tenta evitar a política. O sentimento antipartidário do filme é, aliás, uma das suas qualidades que mais chamam a atenção pela imprecisão histórica. Numa cena, Tio Ben, um tipo citadino que traja um uniforme colonial, diz a Lincoln: "Não deixes que te metam em política." O efeito visual é como se um dos fundadores da nação americana aparecesse e advertisse Lincoln contra os perigos da política partidária. Ora, nada pode estar mais longe do espírito do verdadeiro Lincoln do que mostrá-lo alienado das técnicas eleitoreiras nos Estados Unidos de antes da Guerra de Secessão. Lincoln se destacou na História americana justamente por combinar conteúdo político com uma grande habilidade em campanhas eleitorais. Mas Sherwood preferiu uma estátua, e no início do filme um rústico Lincoln diz: "Não, não quero ser político coisa nenhuma."

Para encaminhá-lo ao seu destino político sem ambições nem queda por campanhas eleitorais são necessárias duas mulheres: Ann Rutledge, que prevê o destino de Lincoln, e a sua futura esposa Mary Todd, que, um pouco à força, leva-o a se dar conta disso. Lincoln, obviamente, tinha ambições próprias: largar

a cabana onde nasceu, jamais olhar para trás, desposar uma mulher que falasse francês e tivesse concluído o colégio, enviar o filho para o colégio de Exeter e depois para Harvard. Na verdade, a ambição de Lincoln, como declarou seu parceiro de advocacia William Herndon após a sua morte, foi "um motorzinho que jamais soube o que é repouso". Mas não é essa pessoa que está perceptível em *O libertador*; ao contrário, Lincoln é empurrado pela esposa e puxado por chefes políticos que, finalmente, o fazem "entrar no jogo" junto com eles.

O cinema de cinquenta anos atrás não se preocupava muito com assessores para assuntos históricos, e nenhum deles foi contratado para qualquer dessas duas produções. A versão de Ford não se esforçou para apresentar corretamente os fatos da vida do jovem Lincoln e *O libertador* fez uma tremenda confusão na cronologia da juventude de Lincoln. Por exemplo, o único amigo íntimo que Lincoln teve em toda a vida, Joshua Speed, ele o conheceu quando se mudou de New Salem para Springfield; no filme, Speed já aparece em New Salem. O cinema sempre foi muito indiferente à exatidão das narrativas, mas sempre interessado na atmosfera adequada e cada vez mais obcecado com o que se poderia chamar de "precisão de antiquário": jamais permitir, nos filmes de época, objetos anacrônicos em cena. Claro: não se vêem em nenhum destes dois filmes nuvens de mosquitos, moscas, ou cocô de cavalo nas ruas sujas. Os cenários foram tão saneados quanto a narrativa histórica.

Leituras de apoio

John J. Duff, *A. Lincoln: Prairie Lawyer* (Rinehart, 1960)

Benjamin P. Thomas, *Abraham Lincoln: A Biography* (Alfred A. Knopf, 1952)

A mocidade de Lincoln

1939/EUA/P&B

DIRETOR: John Ford; PRODUTOR: Kenneth Macgowan; ROTEIRO: Lamar Trotti;

ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 100min.

O libertador

1940/EUA/P&B

DIRETOR: John Cromwell; PRODUTOR: Max Gordon; ROTEIRO: Robert E. Sherwood,

Grover Jones; ESTÚDIO: RKO; DURAÇÃO: 110min.

Mais tarde...



O calendário típico das eleições americanas no século XIX deu ao presidente Lincoln muitas oportunidades para "entrar no jogo" político. Trocando em miúdos, as eleições não aconteciam a intervalos certos, de dois anos, programados para coincidirem com as eleições presidenciais e as de meio mandato no Congresso. Os estados determinavam quando suas eleições ocorreriam, com a consequência de que, dos 48 meses que durou a Guerra de Secessão, 24 meses testemunharam alguma eleição importante sendo conduzida em alguma parte dos Estados Unidos. Em 1864, ano de eleição presidencial, alguns estados — entre eles, Indiana — fizeram eleições para governador em outubro, portanto antes do voto presidencial, que seria em novembro.

Indiana recebeu por isso uma atenção especial dos políticos de todo o país, que queriam ver aquele importante estado tomando o rumo de seu partido pouco antes das eleições nacionais. Entre esses políticos estava o que ocupava a Casa Branca e disputava a reeleição em 1864. O presidente Lincoln também era o comandante-chefe do exército da União, mas pôs de lado esse cargo quando escreveu ao general William T. Sherman, em 19 de setembro de 1864:

A eleição estadual de Indiana acontece a 11 de outubro. Perdê-la, para os amigos do governo, significará em grande parte perder toda a causa da União. Os maus efeitos da eleição de novembro, sobretudo se o governo daquele estado cair em mãos dos que se opõem à guerra de todos os modos possíveis, são riscos demasiados que talvez se possam evitar. O recrutamento militar deve permanecer vigente, apesar de ser forte a tendência de perdermos o estado. Indiana é o único estado importante, dos que votam em outubro, onde os soldados não podem votar em trânsito. Qualquer coisa que se possa fazer para que os soldados, ou parte deles, voltem para casa e votem na eleição estadual virá a calhar. Eles não precisariam ficar para a eleição presidencial, poderiam retornar para vocês de imediato. Mas isto não é, de modo algum, uma ordem. Destina-se meramente a incutir-lhes a importância, para o próprio exército, de quanto se possa seguramente fazer, sendo vocês mesmos os juizes do quanto se pode, seguramente, fazer.

Sherman, que gostava de Lincoln mas desconfiava dos políticos em geral, estava ocupando Atlanta e planejava a sua famosa Marcha Para o Mar. Afinal, só os soldados doentes e feridos de Indiana é que receberam a permissão do exército para voltarem para casa a tempo da eleição — que os republicanos ganharam.

ELENCO

Robert Gould Shaw	(Matthew Broderick)
Trip	(Denzel Washington)
Cabot Forbes	(Cary Elwes)
Rawlins	(Morgan Freeman)



O soldado negro lutará?

Uma das cenas de maior efeito no filme mostra o 54º Batalhão de Massachusetts marchando orgulhosamente através de Boston, depois de completar seu treinamento em maio de 1863. Mais ou menos ao mesmo tempo, o *Tribune* de Nova York, principal jornal nortista e favorável a armar negros para a luta, notou que a maioria dos ianques, embora concordasse com a medida, ainda se perguntava se os negros dariam bons soldados. O correspondente de guerra do *Tribune* não tardou a responder a essa dúvida quando descreveu de modo brilhante o ataque ao Forte Wagner: "Quem ainda pergunta, com ceticismo e deboche 'O negro irá lutar?', diz um abolicionista. 'E a resposta sai da boca do canhão, chega até nós vinda dos túmulos aos pés dos muros do Forte Wagner, que o povo americano certamente jamais esquecerá.'"

TEMPO DE GLÓRIA

Glory

James M. McPherson

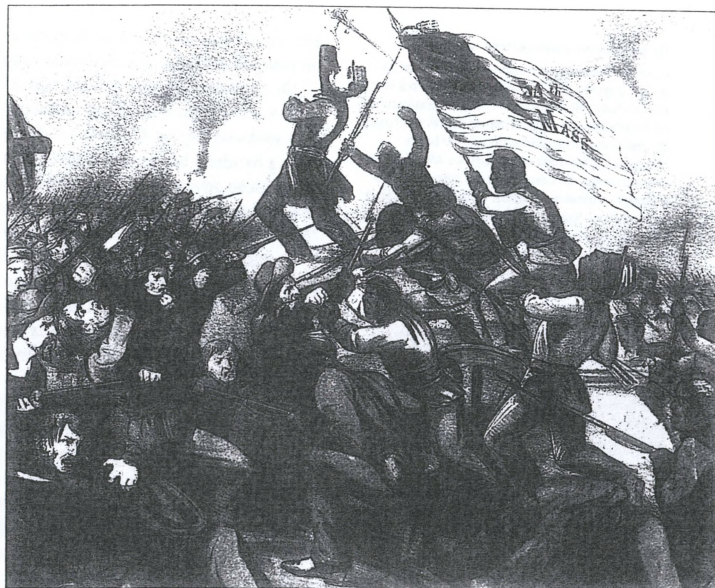
Tempo de glória narra a história do 54º Batalhão de Voluntários de Infantaria de Massachusetts desde a sua organização, no inverno de 1862-1863, até o seu clímax, que foi o ataque, no verão seguinte, ao Forte Wagner, sólida construção que guardava o acesso ao porto de Charleston. Os esforços navais da União para capturar Charleston em 1863 haviam fracassado. O ataque ao Forte Wagner conduzido pelo 54º Batalhão também fracassou, sofrendo quase 50% de baixas. Entre os mortos, estava o coronel Robert Gould Shaw, o protagonista de *Tempo de glória*, tombado à frente dos homens que comandava.

Mas se, num sentido, o ataque foi um fracasso, noutro sentido mais profundo representou um sucesso de dimensões históricas. O comportamento decidido do regimento ante uma esmagadora chuva de chumbo e ferro respondeu à pergunta que vinha sendo feita em tom de ceticismo: os negros lutarão? Ele demonstrou a coragem dessa raça aos milhões de brancos, tanto do Norte quanto do Sul, que duvidavam que homens negros agüentassem combater os soldados da auto-proclamada raça superior.

O recrutamento de tropas de combatentes negros ainda era encarado como uma experiência de risco quando os seiscentos homens do 54º Batalhão marcharam na madrugada de 18 de julho para atacar o Forte Wagner. Nas horas seguintes, eles justificaram a experiência e mais alguma coisa. Obrigados pelo mar, de um lado, e pelo pântano, de outro, a atacar o forte ao longo de centenas de metros de praia estreita, exposta, o regimento avançou firme através das granadas que explodiam e do fogo letal dos mosquetes. Perdendo homens a cada passo, ainda assim prosseguiu rumo às trincheiras e abriu o caminho do baluarte, até ser paralisado pela imensa força das fortificações. As cenas deste ataque em *Tempo de glória* representam o combate mais realista visto até hoje em qualquer filme sobre a Guerra de Secessão.

Os oficiais brancos do 54º Batalhão representavam a elite da sociedade da Nova Inglaterra. Alguns, entre eles Shaw, haviam estudado em Harvard e vinham de famílias importantes. Vários, entre eles mais uma vez Shaw, já haviam lutado em regimentos brancos nos dois primeiros anos da guerra. Contrários à

Pode o cinema ensinar História? Tratando-se de *Tempo de glória*, a resposta é sim. Este não é apenas o primeiro filme de longa metragem a abordar o papel dos soldados negros na Guerra de Secessão. É também um dos mais intensos e historicamente precisos já realizados sobre tal evento. Há mais de cinquenta anos nas telas, Scarlett O'Hara e Rhett Butler ainda dão lições incorretas e estereotipadas sobre a escravidão. Talvez *Tempo de glória* seja capaz de restaurar a imagem que o processo de romantização do Sul dos Estados Unidos acabou ofuscando: a imagem da coragem dos soldados negros, vigente no Norte nos últimos anos da guerra civil.



O ataque ao Forte Wagner

O caso dos soldados negros

Os acontecimentos que levaram à ofensiva ao Forte Wagner, momento marcante na história dos negros americanos, representaram uma evolução radical das dimensões e propósitos da Guerra de Secessão. O objetivo bélico original do governo de Abraham Lincoln era conter a insurreição de 11 estados sulistas e repô-los em seus devidos lugares na União. O Norte concebeu a guerra como um conflito limitado que não alterasse, basicamente, a política nem a sociedade americana — a escravidão inclusive. Além disso, a Constituição em cuja defesa o Norte lutava garantia a manutenção da escravatura nos estados que a desejassem. Portanto, apesar de abominar a escravidão, Lincoln não poderia sozinho transformar a guerra em prol da União em guerra contra a escravidão. Nem poderia o seu Departamento de Guerra, em 1861, aceitar voluntários negros no exército da União porque estaria dando um indicio de que ia ser uma guerra de abolicionistas.

Por volta de 1862, entretanto, o conflito já estava se transformando nesse tipo de guerra. Era então uma guerra total, e não meramente uma ação de milícias para conter uma insurreição. E quando as tropas nortistas invadiram áreas do Sul, milhares de escravos correram para os postos militares da União. Os abolicionistas e os republicanos radicais insistiam em garantir, para aqueles escravos, a liberdade. Ao mesmo tempo, o êxito das ofensivas militares dos confederados em 1862 convenceu os republicanos, inclusive Lincoln, de que o Norte não podia ganhar a guerra

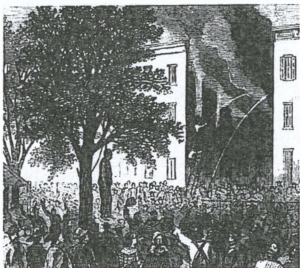
sem mobilizar todos os recursos. Eles também chegaram à conclusão de que seria necessário atacar todas as fontes de recursos sulistas.

A mais importante dessas fontes de recursos era a escravidão, já que os escravos representavam a força de trabalho majoritária no Sul. No verão de 1862, o Congresso aprovou uma lei que confiscava as propriedades dos confederados, inclusive escravos. Lincoln deu sequência a isso com a Proclamação da Abolição que emancipava os escravos, com base no seu poder de comandante-em-chefe que lhe permitia apreender toda propriedade inimiga usada para incentivar guerras contra os Estados Unidos. A Proclamação da Abolição também garantia que os negros fossem "recebidos nas forças armadas dos Estados Unidos".

Esses eventos levaram à decisão do governador John Andrew, de Massachusetts, de organizar um regimento negro, que se tornaria o 54º batalhão de Massachusetts. A experiência era ousada. Soldados negros só seriam admissíveis, no contexto da época, se comandados por oficiais brancos. Andrew estava decidido a nomear oficiais "de firmes convicções antiescravistas, homens acima do grosseiro desprezo pela cor da pele". Em Robert Gould Shaw, saído de uma importante família de abolicionistas, ele encontrou o homem certo. À medida que os voluntários negros foram chegando ao campo de treinamento perto de Boston, na primavera de 1863, Shaw ia-lhes incutindo força moral. E eles se sentiram ansiosos por provar sua bravura.

Os primeiros regimentos negros

O 54º Batalhão não foi o primeiro regimento de negros organizado, nem mesmo o primeiro a entrar em combate. No outono de 1862, o Departamento de Guerra permitiu que os comandantes das forças da União ocupando partes do vale do baixo Mississippi, a fronteira entre Kansas e Missouri e as ilhas marítimas da Carolina do Sul começassem a organizar regimentos negros. Quatro deles lutaram em combates ligados à campanha de Vicksburg, em maio e junho de 1863, e receberam elogios por seu desempenho na luta. Mas esses episódios mereceram pouco destaque na imprensa nortista.



As brigas no recrutamento

O ataque ao Forte Wagner aconteceu poucos dias depois que tumultos terríveis, ocorridos durante o recrutamento, escandalizaram a cidade de Nova York. Essas escaramuças duraram de 13 a 16 de julho e foram alimentadas, em parte, pelo racismo dos irlandeses-americanos que não queriam participar de uma guerra para libertar escravos. Negros nova-iorquinos foram as principais vítimas das brigas porque tinham que os escravos, uma vez libertados, viessem para o Norte a fim de competir em busca de empregos e espaço social. Em 15 de julho, a turba espancou até a morte o sobrinho de Robert Simmons, sargento do 54º Batalhão; três dias depois, Simmons era mortalmente ferido no ataque ao Forte Wagner.

Os distúrbios no recrutamento ocorreram no contexto da oposição dos democratas nortistas à política de guerra do governo Lincoln, inclusive à abolição, ao alistamento de soldados negros e ao recrutamento. Os democratas fizeram tudo para alimentar o ódio racial expresso pelos manifestantes, que gritavam lemas da ala do seu partido conhecida como Copperhead, contra a guerra e contra os negros. Mais tarde, os comentaristas republicanos não perderam a oportunidade de relacionar os tumultos no recrutamento à conduta heróica do 54º Batalhão no Forte Wagner. E assim chamaram a atenção para um fato importante: os negros que lutaram pela União merecem mais respeito do que os brancos que fizeram arruaças contra.

escravatura por convicção, arriscaram-se, de bom grado, a serem estigmatizados ou ridicularizados só por comandar um regimento de negros.

Os confederados que defenderam o Forte Wagner retalharam o cadáver de Shaw e o atiraram numa fossa anônima, comum, juntamente com os corpos de seus soldados negros. Quando, no dia seguinte, o comandante da União despaçou a bandeira branca em sinal de trégua até as linhas inimigas para requisitar a devolução do corpo de Shaw (prática costumeira entre os oficiais de alta patente na Guerra de Secessão), um oficial confederado respondeu com desprezo: "Nós o enterramos junto com os seus pretos."

O desempenho do 54º Batalhão de Massachusetts no Forte Wagner não só acelerou a abolição da escravidão como ajudou a livrar o presidente Lincoln de certas restrições constitucionais e políticas. Essas restrições impediam o presidente de fazer dessa guerra travada em nome da União uma guerra contra a escravidão, a instituição que Lincoln chamara, várias vezes, de "monstruosa injustiça".

Não é literalmente verdade, como alega a legenda final do filme, que a bravura do 54º Batalhão em Forte Wagner tenha levado o Congresso americano a autorizar novos regimentos negros — isso já havia acontecido meses antes —, mas o exemplo dado pelo 54º ajudou realmente a transformar esse potencial em uma medida de fato. *Tempo de glória*, todavia, não entra em detalhes quanto ao impacto da batalha sobre as opiniões no Norte nem fornece um contexto político maior para a questão do soldado negro. Na verdade, o filme termina com o ataque ao Forte Wagner, embora o 54º tenha continuado a servir durante toda a guerra, lutando em várias outras batalhas e conflitos.

À exceção de Shaw, os principais personagens do filme são fictícios: nunca houve nenhum major Cabot Forbes; nenhum amigo negro de infância de Shaw chamado Thomas Searles que citasse Emerson; nenhum sargento-mor irlandês e durão, como Mulcahy; nenhum sargento negro (e figura paterna) chamado John Rawlins; nenhum insolente e calejado soldado chamado Trip. Para sermos exatos, o que está em jogo aqui é uma ficção mais ampla. O filme dá a impressão de que a maioria dos soldados do 54º compunha-se de ex-escravos. Na verdade, aquele regimento atípico foi recrutado principalmente no Norte, portanto a maioria dos seus homens fora sempre livre. Alguns vinham de destacadas famílias negras nortistas. Dois filhos de Frederick Douglass estavam entre os primeiros a se alistarem, o mais velho incorporado ao regimento como sargento-mor (a título de curiosidade, o ajudante do regimento, ferido no ataque ao Forte Wagner, era o jovem Garth Wilkinson James, irmão de William e Henry James).

Figuras históricas verdadeiras como estas podiam ter fornecido o contexto de um enredo dramático, importante, sobre a relação entre negros nortistas, a escravidão e a guerra — e também sobre os ideais culturais da Nova Inglaterra durante a guerra. Mas o enredo a que o produtor Freddie Fields, o diretor Edward Zwick e o roteirista Kevin Jarre deram preferência não é só sobre o 54º Batalhão de Massachusetts. É sobre os negros na Guerra de Secessão.

"Ao ataque, meus bravos!"

Cel. Robert Gould Shaw

Na sua maioria, os 178 mil soldados (mais 10 mil marinheiros) negros *havi*am sido escravos até poucos meses, ou dias antes, de se alistarem. Eles lutaram por sua liberdade e pela liberdade de suas famílias e seu povo. Esta foi a característica mais revolucionária de uma guerra que forjou uma verdadeira revolução nos Estados Unidos porque libertou 4 milhões de escravos e porque mudou a estrutura social de metade do país. Armas nas mãos de escravos eram o pesadelo de gerações inteiras de brancos sulistas. Em Forte Wagner, o pesadelo virou realidade. Lutar pela União lançou sobre os ex-escravos uma nova dignidade e um auto-respeito, deu-lhes um cunho militante que os ajudaria a conquistar igualdade na cidadania e nos direitos políticos — durante algum tempo — depois da guerra.

Muitos dos eventos descritos em *Tempo de glória* são também fictícios: o incidente do intendente racista que, em princípio, se recusa a distribuir sapatos aos homens de Shaw; as chibatadas que Trip recebe como castigo pela indisciplina; a dramática recusa do regimento, por uma questão de princípios, a aceitar soldo menor que o dos soldados brancos, o que levou o Congresso americano, constrangido, a igualar o soldo dos soldados negros (isto realmente aconteceu, mas por iniciativa de Shaw, não de Trip); a cerimônia religiosa na noite anterior ao ataque a Forte Wagner.

Existe, contudo, uma verdade maior. A tese de *Tempo de glória* é exposta simbolicamente numa das cenas mais surrealistas e, à primeira vista, irrelevantes. Durante um exercício de treinamento, Shaw sai a galope por uma estrada flanqueada de estacas, cada uma delas sustentando, em cima, uma melancia (em fevereiro, em Massachusetts?). Shaw dá golpes à direita e à esquerda com a sua espada, corta e esmaga todas as melancias. O argumento fica claro para quem sabe da identificação da melancia com o estereótipo do "escurinho". Se a imagem das melancias estraçalhadas em *Tempo de glória* acabar substituindo algum dia a imagem dos luau e magnólias em ... *E o vento levou* como a versão cinematográfica americana definitiva da Guerra de Secessão, a verdade terá logrado uma grande conquista.

Leitura de apoio

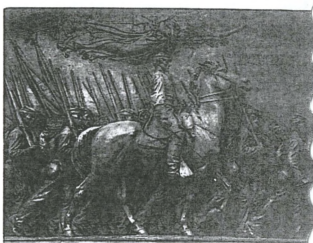
James M. McPherson, *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era* (Oxford University Press, 1988)

1989/EUA/Em cores

DIRETOR: Edward Zwick; PRODUTOR: Freddie Fields; ROTEIRO: Kevin Jarre; ESTÚDIO: Tristar; VIDEO: LK-Tel Columbia; DURAÇÃO: 122min.

Soldo igual

O governo federal dos Estados Unidos prometeu aos soldados negros do 54º Batalhão o mesmo soldo de seus companheiros brancos: 13 dólares por mês. Contudo, eles receberam apenas dez; três dólares eram subtraídos de cada soldo, supostamente para pagar os uniformes. Os soldados se recusaram a aceitar essas condições e fizeram campanha durante um ano e meio, até que o governo finalmente lhes concedeu soldo igual.



Monumento em Boston esculpido por Saint-Gaudens em homenagem ao coronel Robert Gould Shaw.

Mais tarde...

A morte de Robert Gould Shaw causou uma impressão mais profunda na cultura ianque do que a morte de qualquer outro nativo da Nova Inglaterra na Guerra de Secessão. O presbítero Henry Ward Beecher escreveu que o martírio de Shaw havia regenerado a glória passada de Boston como berço da liberdade na América: "Os nossos jovens pareciam ignôbeis; a fé dos velhos tempos heróicos já não havia, mas a trombeta desta guerra soou o chamado e, ó, alegre tem sido desde então a visão dessa nobreza inesperada em nossos jovens." Ralph Waldo Emerson e James Russell Lowell também exaltaram Shaw em versos. Lowell escreveu:

Bem na vanguarda,
Na escorregadia elevação da trincheira vermelha,
[ele caiu]
Com uma carga batendo no coração, ele caiu
À frente, como cabe a um homem cair;
Mas a alma altaneira continua acesa nos pés de
[homens ligei-
ros]
Onde a morte por nobres fins torna doce morrer.

ELENCO

Rhett Butler	(Clark Gable)
Scarlett O'Hara	(Vivien Leigh)
Mammy	(Hattie McDaniel)



Margaret Mitchell em 1938

O romance

Repórter de um jornal de Atlanta, Margaret Mitchell passou dez anos escrevendo *...E o vento levou*, que ela baseou em relatos que ouvira em criança. Em abril de 1935, Mitchell confiou impulsivamente seu manuscrito, ainda mal garatujado, a Harold Latham, o vice-presidente da editora Macmillan, e este lhe sugeriu mudar o título (que seria *Amonhá é outro dia*) e o nome da personagem principal, de Pansy para Scarlett. Quando foi publicado em julho de 1936, o romance bateu todos os recordes de venda (o milionésimo exemplar saiu em dezembro daquele ano). Mais de 12 mil fãs de Mitchell compareceram em dezembro de 1939 à pré-estreia do filme em Atlanta, onde Mitchell se curvou ao expressar sua imensa gratidão "pelas grandes coisas que estes atores fizeram". Mitchell foi morta por um motorista bêbado, em agosto de 1949, antes de completar o livro seguinte. *Scarlett*, de Alexandra Ripley, a continuação autorizada décadas mais tarde pelos herdeiros de Mitchell, surgiu em 1991, ano em que *...E o vento levou* original (com 50 milhões de exemplares impressos até hoje), mais uma vez, encabeçou as listas dos best sellers.

...E O VENTO LEVOU

Gone with the Wind

Catherine Clinton

...E o vento levou reina até hoje absoluto como o mais popular de todos os filmes históricos americanos. Como a interpretação isolada da Guerra de Secessão que mais influenciou a cultura popular no século XX, o filme definiu essa guerra para uma platéia de massas. Atrevendo-se a reivindicar veracidade histórica, *...E o vento levou* insere datas e outros dados históricos antes das cenas principais e usa essa "História" para legitimar a sua versão hollywoodiana do passado nas plantações de algodão.

Que os produtores tenham apreçado seu compromisso com a autenticidade, muito bem. Quanto à queda para a precisão dos detalhes, jamais poderiam dizer o mesmo.

Nas primeiras cenas do filme, os negros colhem algodão apesar do fato de que nas plantações jamais se colheu algodão na primavera. (Sabemos que é primavera porque o drama se inicia com a notícia do ataque a Forte Sumter, em abril de 1861.) Nesse item, como em vários outros, o produtor David O. Selznick sacrificou a precisão em prol de objetivos mais amplos.

...E o vento levou foi projetado para ter êxito simultaneamente como um filme de guerra (um eterno favorito do público masculino) e como um filme para mulheres. Contando ao mesmo tempo a história do papel heróico de Rhett Butler na Guerra de Secessão e a saga emocional de Scarlett O'Hara, Selznick combinou duas fórmulas de sucesso da época áurea de Hollywood. Tudo o mais serviu como pano de fundo para as brigas tempestuosas entre os personagens.

O hiperbólico prólogo ("Era um vez uma terra de cavalheiros e algodoads chamada O Velho Sul... Procurai por ela apenas em livros, pois não passa de um sonho lembrado, de uma civilização passada que o vento levou") dá o tom quixotesco da nostalgia confederada que satura o drama. O historiador Henry Steele Commager, dos primeiros a resenhar — entusiasmamente — o romance, comentou: "Uma virtude do livro de Margaret Mitchell é que ela apresenta o mito sem se deixar tomar por ele nem nos pedir que o aceitemos. [Outra virtude é que] ela esclarece as razões tanto da vitalidade quanto, em última análise, da morte do mito." Já o mesmo não se pode dizer do filme, que abraça o romantismo da Causa Perdida, especialmente quanto aos papéis de negros e de brancos.

O aspecto mais controverso do filme continua sendo a maneira como trata as relações entre as raças. *...E o vento levou* talvez tenha sido o primeiro filme passado nas plantações a mostrar personagens afro-americanos que *não* começam de repente a cantar. Mas ainda assim ele reflete a visão da experiência afro-americana que o historiador U. B. Phillips chamou de "plantação com clima de escolinha", mostrando "escurinhos" lépidos, fagueiros e leais aos seus donos bonzinhos. Essa visão determinou os estudos de História nos Estados Unidos na primeira metade do nosso século. Mesmo tendo conferenciado com o órgão americano voltado para a causa da população negra, Selznick preferiu concen-



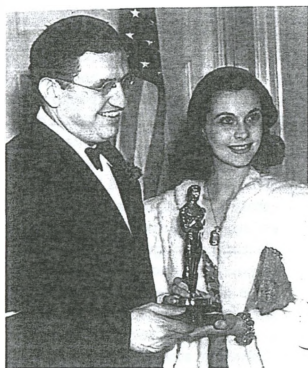
Beldade americana em 1863

O dia-a-dia de uma plantação não consistia só em bailes e churrascos. As mocinhas estavam livres do abacaxi de administrar terras. Mas, quando se casavam (em geral, por volta dos 20 anos), as noivas sulistas se sobrecarregavam da noite para o dia com as responsabilidades administrativas da plantação. À senhora da plantação cabia cuidar da alimentação da família e atender às exigências domésticas (alimento, vestuário, abrigo, tratamento médico) dos escravos de seu marido. Era a esposa do plantador quem guardava, no próprio corpo, o tempo todo, as chaves da despesa e dos armários de tabaco, castiçais e remédios. Embora a lavagem de roupas e os serviços de copa, cozinha e limpeza da casa ficassem geralmente por conta dos escravos, era a senhora quem supervisionava os jardins, o estábulo, o curral e o matadouro, desempenhando assim várias tarefas agrícolas nada glamourosas. Na vida das escravagistas antes da guerra, a um período de beleza seguia-se outro de dureza.



Vivien Leigh (ao centro)

Antes do lançamento de *...E o vento levou*, o lendário magnata de Hollywood Louis B. Mayer proclamou: "Você jamais fará um níquel com um filme sobre a Guerra de Secessão." Naturalmente, o produtor David O. Selznick optou por desafiar essa lógica hollywoodiana, e *...E o vento levou* continua sendo o mais popular dos filmes históricos feitos até hoje nos Estados Unidos. Recentes consultas do Instituto Americano de Cinema mostram que *...E o vento levou* é, na verdade, o filme favorito da maioria dos americanos. Ele está entre os vinte filmes que mais dinheiro faturaram em todos os tempos (e provavelmente estaria em primeiro lugar se levássemos em conta a inflação). O filme estreou na segunda semana de dezembro de 1939 e antes mesmo do dia de Ano-Novo já havia vendido um milhão de dólares de ingressos. E, fato inédito, recebeu 13 indicações para os prêmios da Academia e oito Oscars ao todo. Em Londres, *...E o vento levou* estreou em 1940 e permaneceu em cartaz 232 semanas consecutivas. Sua estréia na televisão americana, em 1976, foi o programa que alcançou o índice mais alto registrado até hoje.



David O. Selznick com Vivien Leigh na entrega dos prêmios da Academia relativos a 1939

A busca de Scarlett

Mesmo antes de David O. Selznick abiscotar os direitos cinematográficos do livro de Margaret Mitchell por 50 mil dólares, os americanos já haviam começado a escolher seus atores e atrizes favoritos para os papéis principais do filme. Hábil, Selznick investigou as especulações e expectativas do público: a procura de Scarlett ocupou a imprensa especializada enquanto 1.400 candidatas eram testadas. Em junho de 1938, Clark Gable assinou o contrato para ser Rhett Butler, mas o papel da protagonista continuava vago. A 10 de dezembro de 1938, Selznick rodou a famosa sequência do "incêndio de Atlanta" usando dublês para Scarlett e Rhett. À luz dos cenários em chamas, seu irmão Myron, que era agente, apresentou a Selznick a sua mais nova cliente, uma atriz britânica chamada Vivien Leigh; a ela Selznick deu o cobiçado papel de Scarlett.

A magnitude da produção de Selznick não tinha precedentes. O elenco compreendia 59 ou mais artistas, entre principais e coadjuvantes, e 2.400 extras. Dos duzentos cenários que Selznick projetou, noventa foram efetivamente construídos, usando mais de 300 mil metros de madeira. Os custos da produção passaram dos 3,5 milhões de dólares, sendo mais meio milhão gasto com cópias, publicidade e divulgação. Quando o filme ficou pronto, o copião de seis horas foi reduzido à duração final de 220 minutos.

trar-se no público branco, não nos contestadores negros, e o filme reflete a sua atitude cavalheiresca (em todas as acepções deste vocábulo). O contraponto cômico de Pork, a fidelidade de Big Sam, a imbecilidade de Prissy e a fidelidade de Mammy refletem a traição, tipicamente hollywoodiana, aos afro-americanos.

O contrapelo do filme está nas imagens secundárias: crianças escravas abanam belas adormecidas; um escravo leal é recompensado com o relógio do seu falecido dono; um aventureiro negro arreganha os dentes e leva em sua rica caruagem um branco inescrupuloso; escravos alforriados riem à solta ante a promessa de 40 acres de terra e um jumento se "votarem igual aos amigos". O filme jamais tenta destacar as lutas raciais da época. Nem se esforçou para abordar os desafios lançados, de maneira articulada e eloquente, pelos afro-americanos em busca da sua própria autonomia.

Este contexto de *...E o vento levou*, do tipo "todos os negros eram devotados e inocentes como crianças", não contraria em absoluto o sensacionalismo cinematográfico exemplificado por filmes anteriores como *Nascimento de uma nação* de D. W. Griffith, com suas caricaturas de bestialidade pintadas de negro. Também não aborda as modernas preocupações com o tratamento dispensado aos afro-americanos. A interpretação de Hattie McDaniel como Mammy pode ter-lhe valido um cobiçado Oscar em 1939 (ela foi a primeira, de todos os atores negros, a ganhar tal honra) mas, por causa das leis segregacionistas do estado da Geórgia, não pôde sequer comparecer à estréia do filme em Atlanta. Décadas mais tarde, Malcolm X relembria sua condescendência quando assistiu ao filme pela primeira vez em um cinema de Detroit. *...E o vento levou* continua a incitar revolta e desconforto ao submeter novas gerações aos seus estereótipos racistas.

Não causa surpresa que o filme melhore quando retrata o Sul dos brancos. Quando examina a mansão O'Hara, reflete a verdade histórica de uma plantação nos campos da Geórgia antes da guerra civil. A origem estrangeira, humilde, de George O'Hara reflete a experiência de grande parte dos plantadores de antes da guerra, sendo a Irlanda e a Escócia a principal origem desses imigrantes. Em uma das primeiras cenas do filme, ao relatar a Ellen O'Hara a colheita do dia, o imprestável capataz Jonas Wilkerson demonstra quem era a autoridade absoluta na fazenda: a senhora — fato raramente considerado pelos historiadores, embora frequentemente enfatizado nos romances históricos.

Os breves aparecimentos de Ellen O'Hara demonstram o papel competente e decisivo da patroa — que não consistia só em administrar a propriedade do marido, mas também em cuidar dos enfermos, delegar responsabilidades, doutrinar os vizinhos e impingir padrões morais de comportamento mediante exemplos e conselhos. A sra. O'Hara é a verdadeira alma, o motor da família, dos escravos e dos empregados do marido. Seu caráter dá o tom e o espírito da vida idealizada na plantação. Na verdade, o papel da dona-de-casa era tão rigoroso e exigente que muitas mulheres simplesmente abandonavam o processo, optando por uma vida que compreendesse muitos saís para cheirar e muitas almofadas macias para reclinar. Conforme atestam centenas de diários e cartas daquela época, é tudo historicamente verdadeiro: o dilema de Scarlett, ao pé do leito de morte da mãe; o colapso do pai; o declínio da família O'Hara; e as vicissitudes gerais enfrentadas durante a guerra.

Mulheres sulistas ardilosas são há muito um foco muito comum de ficção (*The Little Foxes*, de Lillian Hellman, por exemplo). Por isso, a famigerada astúcia e a impetuosa independência de Scarlett O'Hara são tidas freqüentemente como um recurso a mais da fantasia literária. No entanto, a transformação de Scarlett à luz da calamidade, de "bela sulista" em matriarca dominante, não foi uma coisa rara na época da reconstrução do Sul. Como a maioria das mulheres de sua época, Scarlett viu-se obrigada a passar necessidades econômicas em pleno domínio masculino, e usou de toda estratégia feminino de que pôde lançar mão para interpretar, ora a mulher fatal calculista, ora, em outro momento, a vulnerável senhorita em apuros.

A vontade de Scarlett de proteger seu lar, Tara e a família (aliás, a ponto de cometer um homicídio); seu casamento mercenário e seus negócios escusos; a maneira como explora o trabalho dos presos; seu desprezo pelas convenções atribuídas a cada um dos sexos criaram uma heroína tão inesquecível quanto fiel à História. Após a guerra, a pobreza obrigou muitas mulheres a aceitarem empregos e casamentos inusitados ou inadequados. No início da guerra, o senador James Henry Hammond, da Carolina do Sul (famoso porque costumava dizer a seus colegas de senado: "o algodão é o rei"), declarou que o Sul ia triunfar. Como Hammond morreu durante a guerra, jamais suportou a dureza do pós-guerra; sua família não teve a mesma sorte. A neta de Hammond, Katherine, viu-se obrigada a treinar para ser enfermeira a fim de se sustentar durante as privações que acompanharam a reconstrução.

O personagem de Rhett Butler tem bases ainda mais precisas. No início, ele reconhece, como muitos sulistas moderados, que "os ianques estão mais bem equipados do que nós. Eles têm fábricas, estaleiros, minas de carvão e uma frota inteira para engarrafar nossos portos e nos fazer morrer de fome". Mas, quando Butler presente a decepção da derrota iminente ("Dê uma boa olhada, querida. É um momento histórico. Você poderá dizer aos netos que viu o Velho Sul desaparecer"), o ex-cínico chispa heroicamente para se alistar, em nobre concessão à honra sulista. A experiência da conversão de Butler — o sacrifício por uma causa maior — simboliza a experiência de milhares de voluntários cuja corrida à guerra redefiniu os Estados Unidos inteiros em meados do século XIX. A alma de Butler é a alma de todo soldado. As atribuições e as provações de Scarlett, mais complexas, fizeram vibrar uma corda análoga junto ao público. Assim, apesar da sua falaciosa interpretação histórica, o filme ainda brilha e diverte. Sua pompa histórica em technicolor continua tão sedutora hoje quanto em 1939, quando o filme estreou.

Leituras de apoio

Richard Harwell (ed.), *Gone with the Wind as Book and Film* (University of South Carolina Press, 1983)

Darden A. Pyron (ed.), *Recasting: Gone with the Wind in American Culture* (University Presses of Florida, 1983)

1939/EUA/Em cores

DIRETOR: Victor Fleming; PRODUTOR: David O. Selznick; ROTEIRO: Sidney Howard; ESTÚDIO: MGM; VÍDEO: Video Arte; DURAÇÃO: 220min.



Autenticidade épica

Os cenários e a inventiva do filme precisavam ser exatos, por várias razões. Era provável que a maioria dos espectadores tivesse lido o romance, extremamente detalhado, de Margaret Mitchell, e a própria Mitchell exigiu autenticidade dos produtores. Não bastasse isso, Selznick estava decidido a alcançar a perfeição.

Além dos talentos usuais de Hollywood, Selznick contratou um séquito de assessores para manter a produção historicamente "precisa" — entre eles, o supervisor de diálogos Will Price, sulista, a especialista em etiqueta Susan Myrick (que ficou conhecida como a Emily Post do Sul) e Wilbur G. Kurtz, arquiteto e artista histórico, especializado em Guerra de Secessão. O figurinista Walter Plunkett pesquisou em profundidade nos museus de Atlanta, recolhendo amostras que enviava então a uma oficina têxtil a fim de serem reproduzidas. Os trajes femininos de ...E o vento levou custaram quase 100 mil dólares, e mais 10 mil foram gastos em lavanderia durante os seis meses de filmagens.

Mais tarde...

Embora não tão famoso quanto o *western*, o *southern* (do Sul) foi um produto popular na primeira metade do século XX. Desde o início, operadores de *nickelodeons*, cinematógrafos e outras máquinas investiram no potencial comercial do Sul dos Estados Unidos, uma tradição que vinha do teatro. O popular *A cabana do pai Tomás* (1903), de Edwin S. Porter, e *Nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, com suas três horas de duração, haviam eletrizado as platéias. Mais tarde, ...E o vento levou tornou-se a arremate de uma série de populares épicos rurais que incluía *Naivado na guerra* e *Jezebel*. Após a Segunda Guerra Mundial, os inúmeros protestos contra os estereótipos racistas de Hollywood acabaram por derrubar esse gênero popular. *Canção do Sul* (1946), de Disney, versão animada dos populares contos de Tio Remo, escritos por Joel Chandler Harris, foi talvez o canto do cisne no caso de amor entre Hollywood e a paisagem das plantações.

ELENCO

Elsie Stoneman	(Lillian Gish)
Flora Cameron	(May Marsh)
Ben Cameron	(Henry B. Walthall)
Austin Stoneman	(Ralph Lewis)
Silas Lynch	(George Siegmann)
Gus	(Walter Long)



Thomas Dixon, Jr.

O livro

Após sua ordenação em 1886, Thomas Dixon, Jr. alcançou popularidade no Norte dos Estados Unidos como evangelista pregador do Evangelho Social. Sensível às críticas à sua região natal, o Sul, Dixon jurou, depois de assistir a uma remontagem teatral de *A cabana do pai Tomás* em 1901, que reagiria com um romance contando a verdadeira história da escravidão e da Reconstrução. *The Leopard's Spots*, publicado em 1902, dramatizava a necessidade de segregar, reprimir e expulsar negros. *The Clansman*, que surgiu três anos mais tarde, relatava a versão da Reconstrução que seria a base de *Nascimento de uma nação*. Como romance, e posteriormente como peça de teatro, em 1906, *The Clansman* era particularmente vicioso ao retratar os negros e refletia o pânico cada vez maior de Dixon em relação à ameaça negra. Quando *Nascimento de uma nação* estreou em Los Angeles em 1915, intitulava-se *The Clansman*, mas Dixon convenceu D. W. Griffith a adotar um título mais enfático e grandioso, talvez para ressaltar a importância da mensagem para todo o país.

NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO

The Birth of a Nation

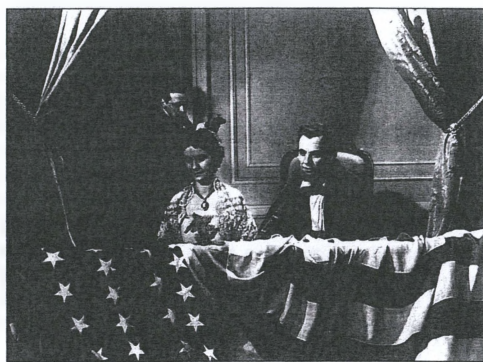
Leon F. Litwack

Com o lançamento de *Nascimento de uma nação* em 1915, o cinema como arte, como propaganda e como diversão atingia a sua maioridade. Os críticos ficaram em êxtase, nos elogios, e as platéias irrefreáveis, no entusiasmo. Eis o filme que todos precisavam ver, uma experiência singular e formidável para os americanos, o primeiro superespetáculo, técnica e artisticamente superior a tudo o que havia sido visto antes na tela. Usando uma variedade de técnicas cinematográficas, o diretor D. W. Griffith influenciaria profundamente o cinema no mundo inteiro. A sua epopéia mostrou ser um sucesso extraordinário, a primeira — e uma das maiores — atração de bilheteria em toda a história do cinema. De 1915 a 1946, cerca de 200 milhões de pessoas assistiram ao filme em todo o mundo, sendo o sucesso particularmente mais impressionante na Alemanha e na África do Sul. O presidente Woodrow Wilson viu *Nascimento de uma nação* em sessão privada na Casa Branca. Foi o primeiro longa-metragem projetado ali, e um dos mais indicados para um presidente sulista que abraçava a ideologia da segregação racial e mantinha um discreto silêncio sobre o triunfo do terrorismo branco em sua terra natal. “É a História escrita em relâmpagos”, foi, segundo consta, o comentário dele sobre o filme, “e eu só lamento que seja tudo tão terrivelmente verdadeiro” (alguns anos mais tarde, quando o filme incitou tensões raciais, Wilson o qualificaria de “uma produção infeliz”).

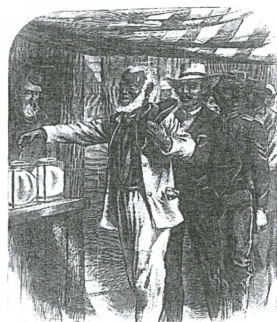
Desde o início, o filme magnetizou e enganou os americanos, revelando o extraordinário poder do cinema para “ensinar” História, para refletir ou formar hábitos e estereótipos entre o público. Anteriormente, diversões populares como espetáculos de variedades, canções e *vaudeville* retratavam os negros como palhaços e bufões, essencialmente como objetos passivos. *Nascimento de uma nação*, entretanto, introduziu uma nova dimensão: o comportamento estóico e servil de homens negros escondendo, não raro, uma bestialidade depravada que nunca se viu tão viva e manifesta quanto depois da abolição. O filme é baseado no romance *The Clansman*, de Thomas Dixon, Jr., natural da Carolina do Norte, conhecido pregador batista que queria despertar o povo americano para a natureza do “Perigo negro”. Para Dixon, era um problema nacional. A presença do negro, tanto nortista quanto sulista, ameaçava a civilização americana e a santidade da mulher branca e representava uma ameaça tão grande em 1900 quanto em 1868. “Há sangue negro demais por aqui”, adverte um personagem de Dixon, “capaz de tornar mulata a República inteira.” Esta obsessão desgastava Dixon. E o filme — fiel às suas intenções — joga com a suposta sexualidade primitiva do homem negro subumano e com as implicações desta para a sobrevivência da raça anglo-saxônica. A mensagem é levada para casa em imagens que nenhuma platéia consegue esquecer facil-



Na noite de 14 de abril de 1865, o presidente Abraham Lincoln assistia a uma récita da comédia *Our American Cousin* no Teatro Ford's, no centro de Washington. Durante o terceiro ato, o ator John Wilkes Booth invadiu o camarote presidencial (ele se esgueirara pela porta) e baleou pelas costas, na cabeça, o presidente, que estava sem guarda-costas. Booth engalfinhou-se rapidamente com um espectador, pulou a balaustrada e, no palco, gritou: "*Sic semper tyrannis! O Sul está vingado!*"



Filho dileto de um ex-tenente-coronel da cavalaria confederada, David Wark Griffith (1875-1948) nasceu numa fazenda do condado de Oldham, em Kentucky. Seus filmes refletiam um amor especial pela vida no campo e ele se identificava nitidamente com as atitudes sulistas, quanto ao lugar próprio de brancos e negros. Mas, se era racista, Griffith era também populista, inimigo das grandes negociatas e governos intrometidos, conforme *A Corner in Wheat* (1910), adaptado do romance *The Pit* de Frank Norris, confirmou com raro talento. Após seis anos frenéticos como cineasta contratado, em geral da Biograph, dirigindo em média dois filmes por semana, ele rodou *Nascimento de uma nação* nos seis últimos meses de 1914, a um custo superior a 100 mil dólares, os quais precisou se virar para conseguir.



Capa de *Harper's Weekly*, 1867

A reconstrução radical

Nenhum dos governos da Reconstrução foi completamente dominado pelos negros. Mesmo onde negros representavam a maioria dos votos, o número de burocratas negros jamais correspondeu à sua força eleitoral. Só na Carolina do Sul é que os legisladores negros chegaram a superar em número os brancos (88 contra 67), mas em nenhum estado os negros controlavam o poder executivo.

Nascimento de uma nação explora muito a legislatura de hegemonia negra na Carolina do Sul, que aboliu a proibição de casamentos inter-raciais. No entanto, os legisladores negros enfatizavam estar apenas expurgando os livros estatutários de toda e qualquer distinção racial. Esse era um tema delicado, e os brancos perceberam nele um convite aberto às ligações inter-raciais. Mas os negros o usaram às vezes para enfatizar a hipocrisia dos brancos: quando um republicano branco, em Alabama, propôs ordem do dia banindo casamentos inter-raciais, um legislador negro moveu emenda que estipulava prisão perpétua para todo homem branco que fosse descoberto vivendo com mulher negra. A assembleia preferiu descartar a questão.

Censura

A primeira imagem de *Nascimento de uma nação* já fazia prever grande parte da controvérsia em torno da censura que o filme acabou precipitando:

UM APELO EM PROL DA ARTE CINEMATOGRAFICA

Não tememos a censura porque nada fizemos para ofender, com inconveniências ou obscenidades, mas exigimos, sim, de direito, a liberdade de mostrar o lado escuro do que é errado e de esclarecer o lado certo da virtude; a mesma liberdade que é concedida à arte da palavra escrita — essa arte à qual devemos a Bíblia e as obras de William Shakespeare.

mente. Antes de cavalgarem para redimir o Sul branco, os homens do clã embebem seu emblema no sangue de uma virgem loura, aterrorizada e morta por um brutamonte negro.

Os créditos não citam Dixon nem o presidente Wilson como consultores, mas a influência deles paira sobre o filme. Dixon forneceu o enredo; Wilson, notas eruditas ao pé de página. Decidido a convencer o público quanto à credibilidade histórica do filme, Griffith não poupou esforços. Invocou *A History of the American People*, um livro de Wilson sobre a reconstrução sulista, para enfatizar e autenticar as cenas fortes mostradas na tela. O resultado final não era uma história simplesmente falaciosa, mas profundamente pervertida. Era, no entanto, uma história que os americanos acharam fácil de absorver. “Meu objetivo”, disse Dixon a respeito da adaptação inicial de seu romance para o teatro, “é ensinar ao Norte o que ele jamais soube: o enorme sofrimento do homem branco durante o terrível período da Reconstrução; é mostrar para o mundo que o homem branco precisa manter-se, e há de manter-se, superior.”

Nascimento de uma nação surgiu durante o período mais repressivo e violento na história das relações raciais no Sul dos Estados Unidos. Entre 1890 e 1915, à luz da tensão racial acentuada pela crescente evidência de independência e afirmação do negro (o “Novo Negro”), os brancos agiam segundo a ortodoxia racial vigente para garantir a sua supremacia absoluta e a permanente subordinação política, econômica e social da população negra. A fim de alcançar esse objetivo, o Sul dos brancos deixava sistematicamente de emancipar os negros, impunha rígidos padrões de segregação racial, corrompia o sistema judiciário e sustentava níveis extraordinários e sem precedentes de violência e brutalidade, culminando com incêndios e linchamentos públicos de homens e mulheres negros. Ao mesmo tempo, as descobertas da “ciência” e das profissões doudas, além da disseminação de caricaturas desumanizadas, reconfortavam os brancos e reforçavam suas crenças e práticas racistas.

Estes eram os Estados Unidos que *Nascimento de uma nação* veio explicar, vingar e celebrar. Haveria meio mais eficaz de acordar o povo americano para a natureza do “Perigo Negro” e justificar suas atrocidades racistas do que lembrá-los do que havia acontecido durante a Reconstrução? Através da vida de duas famílias — os Camerons da Carolina do Sul (o ideal rural) e os Stoneman da Pensilvânia (o impulso abolicionista dos republicanos radicais) — e das relações entre elas, *Nascimento de uma nação* retrata uma era trágica na história da “raça ariana”, quando um Norte desorientado, induzido por fanáticos radicais como Austin Stoneman (uma espécie de Thaddeus Stevens maldisfarçado) e demagogos mulatos como Silas Lynch (o protegido de Stoneman), juntamente com aproveitadores escusos nortistas e sulistas, usou os votos dos ingênuos e ignorantes escravos recém-alforriados para vincular um despotismo negro ao Sul.

Através de imagens fortes e inesquecíveis, o filme imprimiu nos americanos uma visão determinada da realidade. A Reconstrução, diz um subtítulo, foi “a agonia que o Sul suportou para que nascesse uma nação”. A câmera capta graficamente os detalhes soturnos dessa “agonia”: homens negros ingratos, corruptos, impudentes, cheios de ambições inflamadas pela abolição e pelos

direitos civis, terrorizam brancos indefesos, expulsando-os das calçadas, bloqueando-lhes o acesso às urnas e cortejando suas mulheres. Os negros brandem cartazes com dizeres "Direitos Iguais, Política Igual e Casamento Igual". Ridicularizam e acorrentam os antigos donos. Abusam das "almas fiéis" (os criados dos Cameron) que ainda sentem orgulho de seus senhores brancos. Zombam do governo democrático, sentando-se descalços nas assembleias legislativas, tomando uísque diretamente no gargalo da garrafa e comendo galinhas não-desossadas ao mesmo tempo em que aprovam um estatuto legitimando casamentos inter-raciais. Por fim, enlouquecidos pelo poder e pela luxúria, os negros inevitavelmente se lançam sobre as posses mais valorizadas dos homens brancos: suas mulheres. Gus, um "renegado negro" depravado, ex-escravo dos Cameron, obriga uma moça branca (a caçula Cameron) a saltar para a morte na tentativa de resguardar sua pureza virginal. E Silas Lynch, cuja luxúria é aguçada pela candidatura a governador de província, tenta forçar uma donzela branca amordaçada e indefesa (quem, senão a filha de Austin Stoneman?) a casar-se com ele. "Vou construir um Império Negro", diz ele, "e você, como minha rainha, reinará ao meu lado."

Mal suprimindo uma certa nostalgia da escravidão, *Nascimento de uma Nação* pinta seus personagens de preto em ambos os sentidos, literal e figurado. Ao mesmo tempo em que explora todos os tradicionais estereótipos de raça, a maioria de seres passivos e bondosos, o filme introduz a imagem relativamente nova do negro como agressor ("o crioulo ruim"), que assume nesse processo os disfarces de um revolucionário (Lynch) e de um brutamonte pervertido sexual (Gus). O importante não é que os negros sejam representados como maus ou simpáticos: é estarem todos desumanizados, desde os servos domésticos, cegamente fiéis, submissos e saciados, até a massa bruta de mesquinhos, estúpidos, insolentes e brutais escravos alforriados. Mas, em última análise, sem a menor dúvida o vilão mais perigoso é o mulato (Silas Lynch), que combina a sexualidade e a luxúria do negro selvagem com as proezas intelectuais e organizadas que só o seu sangue branco pode explicar.

Tal como um "Niágara anglo-saxão" (como Vachel Lindsay a chamou), a Ku Klux Klan (os libertadores da década de 1870) mobiliza e esvazia as ruas para salvar o Sul da "anarquia do domínio negro" e restabelecer a supremacia branca. Nitidamente, insinua o filme, só o fim da Reconstrução merece ser comemorado — a triunfal redenção da honra, da virtude e da raça quando, nas palavras de Woodrow Wilson, "finalmente terminou o domínio negro dos aventureiros sem escrúpulos e se estabeleceu a ascendência natural, inevitável, dos brancos, a classe responsável".

Evocando o espírito e o tema principal do filme, a sofrida família Cameron se refugia em uma cabana ocupada por dois veteranos da União, a quem une forças para resistir aos soldados negros que a perseguem. A legenda diz tudo: "Os antigos inimigos do Norte e do Sul estão de novo unidos pela defesa comum de seu berço ariano." Na conclusão do filme, até os nortistas ingênuos e enganados (os Stoneman), que haviam inicialmente apoiado a Reconstrução, acabam se dando conta da sua tolice. A redenção do Sul — e da nação — recebe inclusive uma sanção bíblica, com Jesus Cristo no "altar do amor fraterno" supervisionando

O protesto da Associação Americana pelo Progresso das Pessoas de Cor

Apesar da sua enorme popularidade, *Nascimento de uma Nação* despertou controvérsia desde o início. A Associação Americana pelo Progresso das Pessoas de Cor, por exemplo, sentiu-se indignada e foi estimulada a entrar em ação. Protestando contra o racismo patente do filme, ela organizou piquetes em frente aos cinemas e enviou petições a legisladores e autoridades municipais para que banissem o filme como incitação à violência. (Diz-se que, nos anos 20, o filme inspirou o renascimento da Ku Klux Klan.) Os protestos resultaram no corte de algumas cenas particularmente contestadas, entre elas uma de estupro, mas de um modo geral os esforços para banir o filme por inteiro fracassaram. D. W. Griffith se defendeu das acusações de racismo feitas pelo órgão que lutava pelo progresso das pessoas de cor acusando-o de ameaçar a sua liberdade de expressão. Afinal, observou, se esses protestos tivessem êxito, os índios também poderiam alegar que o cinema os difama "porque, na maioria dos filmes de faroeste, são vistos matando homens brancos".

A Era Progressista

Que *Nascimento de uma Nação* tenha coincidido com a Era Progressista não deve causar surpresa. Ao mesmo tempo em que o Sul tentava resolver "o problema dos negros", o Norte se via às voltas com ondas de imigrantes de aspecto estranho, vindos do sul e do leste da Europa, e o Oeste tentava conciliar-se com a crescente presença de asiáticos indesejáveis. Muitos dos que se diziam progressistas expressaram preocupações profundas com os grupos raciais inferiores cuja simples presença trazia sérias ameaças à ordem política e social. Os negros e os "novos" imigrantes, diziam, são particularmente suscetíveis de corrupção política. Ambos esses grupos iam contra a idéia de verem os Estados Unidos como país de predominância anglo-saxônica e, quando o século XX raiou, a presença cada vez maior desses grupos ditos marginais e inferiores indicava, para muitos brancos, um declínio intelectual, espiritual e racial; uma degradação. De resto, para reforçar o argumento, todos aqueles favoráveis a restrições à imigração montaram uma ideologia racial baseada em vários estereótipos de grupos imigrantes parecidos com os estereótipos que os brancos sulistas haviam traçado dos negros. Foi depois de analisar essas semelhanças que um democrata do Mississippi pôde declarar, com absoluta confiança, no plenário do Senado: "Estou do lado do estado da Califórnia quanto a fazer oposição aos colégios mistos. Estou do lado dos californianos, em favor da proposta em prol de uma população homogênea, facilmente assimilada, de gente branca na República."



O uso de pintura negra no rosto

Os principais artistas "negros" de *Nascimento de uma nação* eram brancos com o rosto pintado de negro; os verdadeiros afro-americanos só aparecem, na maior parte, em cenas de multidão. Depois de "pesar cuidadosamente todos os detalhes concernentes", observaria Griffith, mais tarde, "a decisão foi não ter sangue negro entre os protagonistas". Alguns argumentam, em defesa de Griffith, que ele foi o primeiro diretor a empregar negros como extras (ele os acomodava em tendas segregadas, nas vizinhanças do estúdio Griffith). No entanto, o simples uso desses extras trouxe alguns problemas efetivos: em uma das seqüências de brigas, envolvendo tanto artistas negros como brancos de cara pintada, o combate se tornou tão realista que vários atores precisaram ser hospitalizados.

...E o vento levou reconstruído

O retrato da História em *...E o vento levou* não seria mais esclarecedor que o de *Nascimento de uma nação*, mas Hollywood tornou-o mais aceitável para as platéias modernas, e as caracterizações dos negros foram vistas como menos ofensivas, do ponto de vista racial. No seu romance, Margaret Mitchell reiterava uma versão perversa da reconstrução ao comparar os escravos libertos a "macacos ou criancinhas soltas em meio a objetos preciosos cujo valor está além do seu entendimento. [...] Ali estava o chocante espetáculo de meia nação tentando, à ponta de baioneta, forçar sobre a outra metade o domínio de negros, muitos dos quais afastados das selvas africanas a uma distância não superior à de uma geração". Estes trechos não apareceram no filme, mas estavam plenamente de acordo com a versão popular da Reconstrução.

(ou assim parece) o triunfo glorioso do Ku Klux Klan e da supremacia branca. Nesta redenção, segundo Dixon e Griffith, nasceu efetivamente a nação americana: ou seja, só depois de os brancos recuperarem a supremacia absoluta à base de uma consciência racial nacionalizada, e só depois de o Norte aquiescer à "solução final" do Sul para o "problema racial".

Despojada da sua complexidade, a História representada em *Nascimento de uma nação* é fácil e simplista. Foi preciso uma outra geração para expor os mitos, falsidades e fantasias nas quais o filme se baseou. Poucos historiadores aceitam hoje a visão perversa da Reconstrução Radical como uma absoluta orgia de desgoverno negro. Os motivos e a conduta dos mal-afamados oportunistas do Norte e dos radicais brancos do Sul foram tão variados quanto a composição social desses grupos de aproveitadores. A decantada corrupção da época foi birracial e bipartidária, poluindo tanto a política do Norte quanto a do Sul, e os principais beneficiários, em toda a parte, foram os negociantes e os especuladores, entre eles membros de algumas das famílias mais distintas do Sul. Enquanto no poder, os governos estaduais radicais, mesmo aqueles evitados de corrupção, implementaram reformas democráticas tão necessárias quanto o sufrágio universal masculino, a igualdade de acesso aos tribunais e as primeiras escolas públicas. Os legisladores e burocratas negros, embora iniciados no processo político durante um período de corrupção, aprenderam a usar o poder político e governaram com tanta competência — em algumas instâncias, incompetência — quanto suas contrapartidas de pele branca. Os governos radicais foram derrubados não porque fossem corruptos, mas sim porque as reformas que eles instituíram ameaçavam a supremacia dos brancos e a subordinação do trabalho negro.

Poucos filmes, ou nenhum outro na história do cinema, tiveram conseqüências tão trágicas e de tão longo alcance. "Chicago foi à loucura", escreveu um observador, "o filme incita as pessoas a pensarem. O público de Chicago viu em *Nascimento de uma nação* algo além de um extraordinário espetáculo dramático. Viu nele a razão por que o Sul quer 'manter o negro no seu lugar'. Viu nele uma nova concepção dos problemas sulistas." Mais do que qualquer historiador ou qualquer compêndio de História, as imagens dinâmicas de *Nascimento de uma nação* moldaram a postura dos americanos em relação à Reconstrução e ao "problema do negro". Com essa versão da História firmemente fixada em suas mentes, a maioria dos americanos logo entendeu por que os negros do Sul não tinham capacidade de exercer seus direitos políticos e por que o branco sulista teve que se desdobrar tanto para controlar e conter a população negra. Durante grande parte do século XX, *Nascimento de uma nação* moldou e reforçou os estereótipos de raças, distorcendo a aparência física de homens e mulheres negros, debochando de suas vidas e aspirações, fixando na mente do público a imagem de uma raça — ora divertida e cômica, ora brutal e subumana — inferior aos homens e mulheres brancos.

"A arte é sempre revolucionária", observou D. W. Griffith em 1915, "é sempre explosiva e sensacional." E Griffith deu à sua geração um exemplo clássico. Mas para os afro-americanos, o filme permanece como um dos principais artefatos de uma ideologia racial que lhes nega a própria humanidade. Com

Nascimento de uma nação, escreveu Ralph Ellison, "a propagação de imagens subumanas de negros tornou-se, financeira e dramaticamente, lucrativa. O negro como bode expiatório podia ser vendido como diversão, podia até ser exportado. Se o filme se tornou o maior manipulador do sonho americano, para os negros esse sonho contém uma forte dose da matéria de que são feitos os pesadelos".



Stepin Fetchit

Mais tarde...

As consequências de *Nascimento de uma nação* perduraram por quase meio século. A querela em torno do filme sem dúvida influenciou a Motion Pictures Association of America no início dos anos 20, e novamente em 1933, quando ela decidiu adotar um código de produção proibindo os retratos negativos de gente negra. Mas, mesmo quando abandonou a imagem de afro-americanos como monstros sexuais e políticos, a indústria cinematográfica continuou a divertir gerações inteiras de americanos com retratos degradantes de homens e mulheres negras como palhaços, bufões e débeis mentais. Nos anos 20 e 30, por exemplo, Stepin Fetchit (nome real: Lincoln Theodore Monroe Andrew Perry) tornou-se o primeiro ator negro a receber crédito em um longa-metragem, atuando, em vários filmes, como o preto caricato e preguiçoso que custa a entender tudo, que confunde, gagueja e rola os olhos em todas as direções. Mais tarde, ele defendeu esses papéis: "Eu fui lá e, com um pontapé, abri as portas de Hollywood. Entrei pela porta de trás, mas agora Sidney Poitier pode entrar pela porta da frente."

Após a Segunda Guerra Mundial, praticamente toda sessão de *Nascimento de uma nação* encontrou resistência organizada nos Estados Unidos. O Museu de Arte Moderna de Nova York retirou o filme de sua programação em 1946 por causa "da força do seu preconceito contra os negros". Em 1992, a Biblioteca do Congresso escolheu *Nascimento de uma nação* para o National Film Registry dando-lhe o certificado de clássico. Os ativistas étnicos mais uma vez protestaram, mas James H. Billington, da Biblioteca do Congresso, defendeu a decisão, embora reconhecendo a natureza explosiva do filme: "Por mais cheia de preconceito e racista que seja a sua abordagem dos afro-americanos, *Nascimento de uma nação* é parte inalienável da nossa história." A inclusão do filme no National Film Registry, acrescentou Billington, não devia ser interpretada como "uma espécie de honra nacional" mas de preferência como uma ação necessária à conservação do filme.

Leituras de apoio

Eric Foner, *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877* (Harper & Row, 1988)

Seymour Stern, "The Birth of a Nation", em *Film Culture*, número 36 (primavera-verão de 1965)

1915/EUA/P&B

DIRETOR: D. W. Griffith; PRODUTOR: D. W. Griffith; ROTEIRO: D. W. Griffith, Frank E. Woods; ESTÚDIO: Epic; VÍDEO: Continental Home Video; DURAÇÃO: 154min.

E L E N C O

James McParlan	(Richard Harris)
Jack Kehoe	(Sean Connery)
Mary Raines	(Samantha Eggar)



Os verdadeiros Molly Maguires

Quem foi Molly Maguire? E quem foram os homens que adotaram seu nome? Estas perguntas alimentam renhidas discussões históricas até hoje. Segundo uma versão, Molly era uma pobre viúva irlandesa cuja expulsão brutal das suas terras inspirou a revolta entre os vizinhos. Na época da Grande Fome dita das Batatas, no decênio de 1840, seu nome foi invocado por insurgentes agrários dos condados de Cavan, Longford, Donegal e Tyrone. Em 1847, um proprietário de Tyrone recebeu uma carta ameaçadora que terminava assim: "Molly Maguire e seus filhos estão de olho em você." No rol das sociedades secretas irlandesas — os Whiteboys, os Tibbonmen e os Corações de Aço — os Mollies ganharam a reputação de serem particularmente sanguinários. A primeira referência a eles nos Estados Unidos apareceu em 1857, quando se disse que uma sociedade com esse nome estava a serviço dos democratas na Pensilvânia.

Só depois da Guerra de Secessão é que surgiram os primeiros relatos sobre os Mollies nas minas de antracito no oeste da Pensilvânia. Acreditava-se que eles operassem no seio de um grupo benigno chamado Antiga Ordem dos Hibernianos, que dispensava auxílio fraternal a imigrantes irlandeses. Os Mollies logo se tornaram um instrumento de vingança contra proprietários de minas e administradores repressores, mas os historiadores ainda discutem quão letais eles realmente foram.

VER-TE-EI NO INFERNO

The Molly Maguires

J. Anthony Lukas

A lenda dos Molly Maguires foi a história de detetive favorita dos Estados Unidos no século XIX: a saga de um vingativo bando de mineiros no oeste da Pensilvânia, assassinos de capatazes de minas e policiais, desmascarados por um detetive disfarçado da Agência Pinkerton. Nas barbearias, nos saguões de hotéis, nos ônibus de todo o país, os americanos consumiam vorazmente esse relato, eternamente republicado nos romances baratos. Ironicamente, tratando-se de uma história tão arraigada na cultura popular americana, a sequência mais eficaz deste filme é um prólogo de 12 minutos durante os quais sequer uma palavra é pronunciada.

No céu de uma pálida madrugada, o sol amarelo incandescente atravessa o pó do carvão, enquanto se ouve ao alarde, em tom lúgubre, uma balada irlandesa. Sempre lentamente, a câmera faz uma panorâmica para baixo, em direção a uma corredeira no túnel de uma mina, enquanto se ouvem os ruídos estridentes da roda e da manivela, o pingar da água na mina, a tosse rouca de um mineiro, o triturar das picaretas, o barulho de uma escora de madeira, as marmitas metálicas contendo o almoço, as botinas esmagando o cascalho, o apito estridente da mina, o acender de um fósforo, o chiado de um fusível e, por último, o ruído de uma explosão que destroça as câmaras subterrâneas. Enquanto isso, os créditos superpostos às chamas informam: "Pensilvânia, 1876."

Esta abertura sem palavras do diretor Martin Ritt deve ter impressionado os espectadores como um exemplo de virtuosismo cinematográfico; a mim, ela impressionou como o episódio mais revelador — e autêntico — de *Ver-te-ei no inferno*. Nenhuma platéia de hoje pode entender os Mollies sem sentir o mundo úmido, lúgubre e perigoso dos mineiros oitocentistas. Os 12 minutos de cortes, pingos e rangidos evocam aquele mundo com precisão e empatia. Dai em diante, no entanto, o filme é menos eficaz em matéria de captar as nuances e complexidades da história famosa. Para início de conversa, ele omite completamente o contexto que provocou a investigação sobre os Mollies: a convergência de dois imperativos empresariais.

A depressão de 1873 deixou a National Detective, a agência de Pinkerton, diante de uma situação financeira crítica. No verão anterior, o presidente Allan Pinkerton havia confiado a um assessor: "Estamos precisando muito de dinheiro." A agência contraiu grandes empréstimos mas, em maio de 1873, Pinkerton já temia a falência. "Procure Franklin Gowen", ele orientou um associado, "que nos dará trabalho, sem dúvida." Gowen, o presidente da estrada de ferro Filadélfia-Reading, era então um dos melhores clientes da agência: em 1870, contratara os operadores de Pinkerton para investigarem falcaturas de empregados da ferrovia; dois anos mais tarde, outros "Pinkertons" foram despachados para investigar o espantamento de supervisores das minas e o descarilamento



No século XIX, era muito precária a ventilação na maioria das minas de antracito na Pensilvânia. O gás metano, que os mineiros chamavam de "grisu", mais leve que o ar, tendia a se acumular em bolsões no alto dos túneis. De vez em quando, a lâmpada de um mineiro detonava acidentalmente um desses bolsões. A explosão costumava matar todos por perto. Por causa do grisu e de outros gases perigosos, às vezes os mineiros faziam baixar cachorros até as áreas suspeitas, a fim de testar o ar. Outros levavam consigo, para as minas, canários engaiolados. Acreditava-se que, devido à sua pequena capacidade pulmonar, os passarinhos eram tomados pelos gases venenosos antes dos seres humanos. Mas as minas continuaram sendo locais perigosos, onde um teto podia cair a qualquer momento ou um vagonete de minério podia atropelar gente no escuro. Nos campos antracíferos da Pensilvânia, morriam em média, por semana, mais de dez mineiros. E muitos outros ficavam mutilados.



Ver-te-ei no inferno foi rodado quase totalmente em locações na Pensilvânia. Seu orçamento de 11 milhões de dólares (em valores de 1970) refletia como era caro rodar longe de Hollywood. Infelizmente para os produtores, o cenário maravilhoso não os ajudou muito: *Ver-te-ei no inferno* teve péssimo desempenho nas bilheterias, faturando menos de 2 milhões de dólares. Entre os problemas do filme estavam a iluminação e os diálogos. O diretor Martin Ritt permitiu que ambos os protagonistas, Sean Connery (interpretando Kehoe) e Richard Harris (como McParlan), recaíssem à vontade no seu dialeto: esse tipo de fala pode ser muito autêntico, mas torna determinadas conversas quase ininteligíveis. Ritt também decidiu, junto com o cinegrafista James Wong Howe, filmar "autenticamente" as cenas de mina: usando apenas a luz ambiente da época. Na década de 1870, isto significava tochas e luzes de capacetes (pequenas velas que iam se consumindo na frente dos capacetes dos mineiros). Nem tochas nem velas bastavam para iluminar adequadamente um longa-metragem — como Ritt e Howe acabaram descobrindo.



A Agência Pinkerton

O detetive particular possui raízes profundas na história anglo-saxônica. Já no século XVII, os ingleses expressavam seu profundo desgosto pela ideia de uma força policial eficiente, profissional e controlada pelo Estado — não só porque ela exigia mais impostos, mas também porque recendia a autoritarismo. Em meados do século XVIII, boa parte das leis inglesas e, mais tarde, americanas era aplicada por obra e graça de delatores particulares, caçadores de recompensas e alcaguetes. Embora não raro esses detetives particulares fossem moralmente tão indignos quanto suas presas, eles eram eficientes justamente porque a aplicação de leis tirava freqüente partido do cultivo de relações íntimas com as classes criminosas.

Nos Estados Unidos, as agências de detetives particulares proliferaram como cogumelos na década de 1870. Só em Chicago apareceram catorze, e entre elas a maior do país, a National Detective, fundada em 1850 (com um outro nome) por Allan Pinkerton, imigrante escocês de 31 anos de idade. Pinkerton ganhou renome nacional como chefe do serviço de informações do exército da União durante a Guerra de Secessão e soube explorar essa fama para montar sua muitíssimo bem-sucedida agência. Na fachada da sede, um prédio de três andares em Chicago, ficava escrito o lema da firma, “jamais dormimos”, sob um enorme olho preto-e-branco que não piscava: não é outra a origem da expressão *private eye* (olho particular), o detetive particular, na gíria.

Entre os casos mais famosos dos “Pinkertons” houve a descoberta de um complot para assassinar o presidente eleito Abraham Lincoln em Baltimore (fevereiro de 1861), a caça a Frank e Jesse James (1867–1875) e a busca a Oliver Curtis Perry, chamado de “bandido cavalheiro”, que executou vários assaltos espetaculares contra a ferrovia central de Nova York (1891–1892). Pinkerton, que fornecia “olheiros” regulares às empresas dispostas a prevenir greves, enviou, em julho de 1892, trezentos homens em barcas fluviais para a acaria Carnegie em Homestead, Pensilvânia, depois de operários em greve tomarem a cidade e cercarem a usina. Quando os “Pinkertons” tentaram aterrar suas barcas, em 6 de julho, os operários dispararam canhões, bastões de dinamite e uma jogada em chamas contra eles. Os “Pinkertons” reagiram com fogo. A batalha durou um dia e terminou com nove operários mortos e vários outros feridos; sete Pinkertons também morreram e muitos foram gravemente espancados pelo pessoal da cidade, enquanto se rendiam e tentavam fugir do campo de batalha.

de vagões ferroviários em Glen Carbon, Pensilvânia. Os relatórios daqueles agentes levaram um dos superintendentes de Pinkerton a pôr no papel, em outubro de 1873, os “boatos sobre a existência em Glen Carbon de uma organização chamada ‘os Molly Maguires’, um bando de arruaceiros reunidos com o propósito de promover vingança contra quem quer que caia em desgraça com eles”.

No tocante à ferrovia Filadélfia–Reading, a violência atribuída aos Mollies — uma escalada de atos de sabotagem: no início, a remoção de dormentes da estrada de ferro e explosão de suportes das pontes; no final, ataques diretos à ferrovia e ao pessoal do comércio de carvão — era apenas um sinal recente da inquietude reinante entre os operários das extensas instalações ferroviárias, na região antracifera da Pensilvânia. Gowen já estava envolvido em uma briga contra a Associação Beneficente Workingman, sindicato que lhe causara um enorme prejuízo ao levar os mineiros a uma greve, em 1871. Para Gowen, o vandalismo dos Mollies ofereceu uma sugestiva oportunidade: estabelecer um vínculo entre o sindicato e os “criminosos” lançaria má fama sobre o grupo, se não o destruísse de todo.

A Agência Pinkerton encontrou a ferrovia mais do que receptiva para uma investigação sobre os Mollies. Em meados de outubro de 1873, o próprio Allan Pinkerton viajou para Filadélfia e conferenciou com Gowen. Decidiram enviar um agente disfarçado à região do antracito, com instruções de se infiltrar entre os Mollies e obter provas capazes de iniciá-los por homicídio. Para essa posição difícil, Pinkerton recorreu a um novato de 29 anos, de Chicago, cujo trabalho até então consistia em investigar os pequenos golpes de condutores e trocadores de bonde naquela cidade: um certo James McParlan (interpretado por Richard Harris). Em 27 de outubro, o novo agente, sob o pseudônimo de James McKenna, tomou um trem em Reading e rumou para a região carvoeira.

O filme omite todos esses preliminares e começa o relato quando McParlan desce em Port Clinton, Pensilvânia, e caminha até a taberna onde estabelecerá contato com os Mollies. O fato de o roteiro embaralhar os acontecimentos e personagens históricos, conforme os conhecemos através dos relatórios verdadeiros de McParlan, não deve causar surpresa. O contato inicial do detetive com os Mollies não aconteceu na taberna Emerald House de Port Clinton, e sim na Sheridan House da cidade vizinha de Pottsville. Também a penetração decisiva na sociedade secreta aconteceu num dos “refúgios”, Shenandoah, onde a “viga-mestra”, o chefe da sociedade, era “Muff” (apelido vindo dos galos de briga que ele costumava treinar) Lawler. Foi Lawler — e não Jack Kehoe (Sean Connery), como no filme — quem acabou introduzindo McParlan na sociedade secreta.

Compreende-se que o foco do filme tenha recaído sobre Kehoe. Tanto a imprensa como o promotor público o trataram como o cabeça das conspirações; o “arquibando do século”. Allan Pinkerton, no seu relato semifictício desses eventos, retratou Kehoe como uma figura quase diabólica. Há boas razões para desconfiar dessa caricatura; para crédito dos produtores, o retrato do homem no filme é bem mais complexo.

Mas *Ver-te-ei no inferno* dilui muitas outras complexidades. Mal menciona rixas particulares, brigas no local de trabalho, preconceitos étnicos ou reivindicações de classes. Tudo isso originou em grande parte a violência na região car-

voeira. O filme, ao invés, reduz o enredo ao conflito entre dois irlandeses, Kehoe e McParlan, que representam os dois pólos da experiência do imigrante irlandês: a lealdade obstinada ao próprio sangue e ao clã *versus* a assimilação inexorável dos valores da sociedade como um todo.

Se Kehoe representa o celta atávico, McParlan é o profissional bem-sucedido que no Novo Mundo sobe depressa na vida, mesmo que isto signifique trair os conterrâneos. Qualquer que seja o nosso padrão de julgamento, a penetração dele entre os Mollies por dois anos e meio figura certamente entre os trabalhos de detetive mais arduos em toda a história dos Estados Unidos. Certamente, um dos mais perigosos. Se sua identidade tivesse sido denunciada por correligionários, ele teria sido, com quase toda a certeza, assassinado.

Mas McParlan viveu para contar a história. Seria exagero dizer, como sugeriram alguns, que ele erradicou sozinho a sociedade secreta irlandesa. Mas foi o seu depoimento que decidiu o destino de doze dos vinte homens que acabariam morrendo no cadafalso e, indiretamente, que abriu caminho para a execução dos outros oito e a prisão de mais 26.

A gente se pergunta como terá a visão daqueles homens caminhando para o cadafalso sob a pálida luz da madrugada, talvez empunhando uma solitária rosa mandada pela esposa ou pela namorada, influenciado o detetive que os enviara ali. Afinal, eram esses os homens com quem McParlan vivera por anos, com quem trabalhara nas minas, com quem cantara baladas, de quem ouvira e contara histórias, com quem se embebedara. Aí é que o filme se mostra menos satisfatório. Sua melhor dica nesse sentido, à guisa de resposta, é o motivo que McParlan oferece ao personagem que atende por Capitão Davies (obviamente, Robert J. Linden, da Pinkerton): "Estou cansado de olhar para cima. Agora, quero olhar para baixo."

Mas nem o dinheiro nem a posição social explicam bem os riscos que McParlan estava disposto a correr como delator, a mais abominável das vocações, segundo os irlandeses. Se o filme jamais amarrar essas questões, ainda assim resistiu à tentação de rotular um homem de herói, o outro de vilão. Conseguiu assim preservar uma ambigüidade moral. Quando McParlan diz a Kehoe, nas palavras finais do filme, "Ver-te-ei no inferno", a gente pode acreditar.

Leituras de apoio

Wayne G. Broehl, *The Molly Maguires* (Harvard University Press, 1964)

Franklin P. Dewees, *The Molly Maguires* (J. B. Lippincott, 1877)

1970/EUA/Em cores

DIRETOR: Martin Ritt; PRODUTORES: Martin Ritt, Walter Bernstein; ROTEIRO: Walter Bernstein; ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 124min.

O lado sentimental

O único papel feminino de alguma substância em *Ver-te-ei no inferno* é o de Mary Raines (Samantha Eggar), a bela irlandesa-americana com quem McParlan mantém um intenso flerte. Esse relacionamento foi presumivelmente inspirado pela corte feita por McParlan a Mary Ann Higgins, a cunhada de um dos Mollies principais, Jimmy Kerrigan. Esse romance, verdadeiro, foi um dos pretextos para levar adiante a investigação, provavelmente não mais do que isso. Mas pode-se desculpar Hollywood por transformá-lo em uma trágica história de amor.



Mollies sendo levados ao cadafalso em Pottsville, Pensilvânia

Mais tarde...

Franklin B. Gowen perdeu o emprego na ferrovia de Reading em 1883. Retornou a carreira de advogado e parecia estar enriquecendo. Mas, em 13 de dezembro de 1889, trancou-se num quarto de hotel e se matou com um tiro na cabeça. Jack Kehoe foi condenado pelo assassinato, em 1862, de um capataz de mina e enforcado a 18 de dezembro de 1878. Por causa de um erro do carrasco, no entanto, seu corpo ficou balançando durante três minutos na forca, antes de morrer.

James McParlan, que posteriormente alterou a grafia de seu nome para McParland, continuou fazendo carreira na Pinkerton e acabou gerente da Divisão Oeste da agência, sediada em Denver. Em 1906-1907 ele novamente ganhou fama nacional ao investigar o assassinato de Frank Stuenkel, ex-governador de Idaho. Com base nas provas recolhidas por McParlan, "Big" Bill Haywood foi julgado como mandante do crime, porém absolvido.

E L E N C O

George A. Custer (Errol Flynn)

Libbie Custer (Olivia de Havilland)

O INTRÉPIDO GENERAL CUSTER

They Died with Their
Boots On

Alvin M. Josephy, Jr.



A expedição de 1874 ao monte Negro

Historicamente, Custer plantou a semente da sua própria morte quando invadiu em 1874 o monte Negro, sagrado para os sioux e protegido por um tratado, anunciando que ali havia encontrado ouro. Incapaz de conter a corrida subsequente ao ouro, o governo tentou, sem êxito, comprar o monte Negro dos índios revoltados. Depois, mandou expulsar os sioux das terras onde caçavam, em direção às reservas. Quando muitos dos índios, comandados por caciques como Cavalo Maluco e Touro Sentado, se recusaram a aquiescer, o governo despachou tropas, entre elas o Sétimo Batalhão de cavalaria de Custer, para impor a ordem nas reservas. Mandado à frente a fim de descobrir o paradeiro dos índios, Custer chegou ao enorme campo de Little Bighorn, onde atacou e foi engolido pela resistência obstinada e pela quantidade muito maior de sioux e cheyennes.

Lançado logo após Pearl Harbor, em 1942, quando os Estados Unidos precisavam da inspiração de heróis militares, *O intrépido general Custer* é um "épico" da Warner Brothers, uma biografia cinematográfica (e simpática) de George Armstrong Custer e sua esposa Libbie. Excitante como filme de aventura, é famoso entre os inúmeros estudiosos da batalha de Little Bighorn por sua seqüência-clímax, que mostra Custer, interpretado por Errol Flynn, descarregando seus revólveres contra a horda de índios que o cerca e sendo, a seguir, despachado para a glória póstuma pelo cacique sioux Cavalo Maluco.

Ninguém sabe como Custer morreu. Mas não importa. A seqüência, baseada na História (afinal, Custer e seus homens foram vencidos e mortos), representa o filme todo. Os roteiristas e o diretor Raoul Walsh basearam grande parte da produção em fatos históricos conhecidos, mas embelezaram, alteraram, retocaram e distorceram a maioria desses fatos, misturando a verdade com um conto de fada melodramático.

Custer sempre foi um osso duro de roer para historiadores e biógrafos. Ele veio de uma família cujos homens, todos brincalhões (inclusive, e sobretudo, o pai, que era fazendeiro e ferreiro), gostavam de chamar atenção pelas peças que pregavam uns nos outros. Com tudo isso, Custer conseguiu entrar — e permanecer — em West Point, embora fosse desastroso como palhaço, como gaiato e como aluno (último da turma). O filme cobre essa faceta pouco promissora de Custer com alguns episódios *made in Hollywood* que são fiéis ao espírito dos fatos, embora não aos fatos em si.

Vejamos: historicamente, Custer veio "do lado errado dos trilhos" e foi para West Point basicamente porque teria educação gratuita e uma oportunidade de melhorar sua condição social e econômica. Já mais velho, ele era tido como um caçador de glórias, o que o acabou levando fatalmente à tragédia em Little Bighorn. No filme, a caça à glória — bem como o temperamento irreverente e brincalhão — são pontos evidenciados pela versão divertida, embora fictícia, da sua chegada como calouro a West Point, em 1857, montado a cavalo, todo emplumado e com alamares dourados. Acompanhado por uma matilha de mastins e por um criado que lhe carrega a bagagem, Custer scandaliza a todos com o seu comportamento extravagante, de ópera-bufa. Quando um cadete lhe pergunta por que escolhera o exército como carreira, Custer responde: "A glória. Quero deixar um nome de que o país possa se orgulhar."

Estas distorções fabricadas e as liberdades dramáticas atropelam-se entre si, em *O intrépido general Custer*. Quando estoura a Guerra de Secessão, Custer recebe a sua primeira missão com a ajuda do general Winfield Scott. (Verdade. Porém deturpada no filme por uma tola seqüência em que o inquieto Custer,



O filme atribui a súbita promoção na patente de Custer a um erro provocado por um escritório que confunde, acidentalmente, alguns despachos. Eis a verdade: visando a revigorar a arma de cavalaria no exército do Potomac, o general Alfred Pleasonton promoveu intencionalmente Custer e vários outros oficiais dinâmicos à patente de generais-de-brigada, para comandarem o crescente número de brigadas de cavalaria.

Embora cargas incansáveis de Custer incorressem em baixas enormes, a sua bravura e várias vitórias espetaculares lhe garantiram a fama, o respeito e a lealdade dos seus comandados e superiores. Ele lutou em dezenas de batalhas e escaramuças, a começar por Appomattox. O filme alimenta um verdadeiro idílio com o seu currículo militar, não raro exagerando a um grau absurdo o papel e as façanhas de Custer. Mas mantém-se, de modo geral, fiel ao curso real dos acontecimentos.



O magnata do estúdio, Jack Warner, chamou originalmente Michael Curtiz para dirigir *O intrépido general Custer*, mas Errol Flynn, já escolhido para ser Custer, disse a Warner que preferia quebrar o contrato a ter que trabalhar de novo com aquele "húngaro maluco". Não querendo perder Flynn, Warner substituiu Curtiz por Raoul Walsh.

Walsh rodou as externas de *O intrépido general Custer* cerca de 65 quilômetros ao norte de Los Angeles, num imenso vale que fez as vezes das planícies de Dakota. Para representar os guerreiros sioux, ele contava chamar sioux verdadeiros, mas só 16 atenderam ao convite e foram até a reserva de Forte Yates. Os 16 índios foram usados até dizer chega nos *close-ups*, mas a paisagem foi realmente preenchida por centenas de extras filipinos.



Libbie Custer

Embora se tenha tornado mais tarde comandante e protetor de Custer, o general Phil Sheridan era ainda um obscuro tenente, enquanto

Custer estava em West Point. Mas o filme faz dele o comandante daquela academia antes da Guerra de Secessão, mentor e admirador de Custer desde o início ("Sabe, há qualquer coisa nesse rapaz que me agrada", diz Sheridan durante uma demonstração de atrevimento e de divergência entre Custer e a instituição da autoridade). E não só de George mas também de Libbie Bacon (interpretada por Olivia de Havilland), que aparece em West Point em companhia do pai.

Na vida real, Custer conheceu Libbie ao licenciar-se do exército da União, em 1862, portanto muito depois de ter deixado a academia, em almoço de Ação de Graças na cidade natal de Libbie: Monroe, estado de Michigan. Para reforçar seu caráter de diversão, o filme mostra Libbie sendo apresentada ao cadete Custer em West Point, num daqueles constrangedores episódios em que ele acabava sendo castigado. Amor à primeira vista, da parte de ambos. Libbie explica então a George que ela e o pai vieram visitar um velho amigo da família, que não é outro senão "tio Phil" Sheridan.

Cavalo Maluco

Cavalo Maluco falava com desprezo dos índios que faziam acordos com os *wasichus*, os homens brancos: "Não se vende a terra em que a gente caminha." Em 1877, um ano depois dos incidentes de Little Bighorn, Frank Grouard, que tinha vivido com os sioux oglalas,



levou um recado de Cavalo Maluco ao general George Crook. Crook queria saber se os oglalas se uniriam a ele contra o inimigo comum, os nez perce. Cavalo Maluco havia dito que lutaria "até o último nez perce morrer", mas Grouard disse a Crook que Cavalo Maluco disse que lutaria "até o último homem branco morrer". Pode-se questionar se Grouard errou ou mentiu; o fato é que Crook decidiu prender Cavalo Maluco. Em 6 de setembro, o chefe sioux, escoltado por dois caciques, Rabo Manchado e Encosta-nas-Nuvens, cavalgou até o Forte Robinson para se explicar. Ao perceber que os soldados queriam prendê-lo, Cavalo Maluco sacou da faca. Pequeno Grande Homem segurou-lhe o braço e um soldado raso (William Gentles) enfiou-lhe a baioneta. Cavalo Maluco foi levado para o escritório do ajudante do posto, onde morreu.

recém-formado tenente, conquista a amizade de Scott, conhecido como "Old Fuss and Feathers" [O velho plumas e bulhas], ao servir-lhe o seu prato predileto de cebolas com creme.) No filme, Scott, interpretado por Sidney Greenstreet, permanece general até bem depois do término da guerra civil. Na vida real, ele se afastou do exército em novembro de 1861, sucedendo-lhe, durante a guerra, homens chamados Henry W. Halleck e Ulysses S. Grant.

Apesar de boletins dignos de pena em West Point, historicamente Custer não tardou a se tornar herói da Guerra de Secessão e, aos 23 anos, o general mais jovem de todo o exército americano. Após a guerra, entretanto, surgiu um Custer diferente, que é inteiramente ignorado no filme: ainda no exército, ele passou a tenente-coronel; era cruel com seus homens e odiado por muitos deles. Enviado, primeiro ao Texas para lidar com ex-secessionistas, depois ao Kansas para combater índios, tornou-se uma figura controversa, aparentemente ansiando ainda pela fama e a glória que haviam desaparecido com o fim da guerra civil.

É nesse ponto histórico que o filme se torna completamente abstruso e se transforma num melodrama inverossímil. O sinal da mudança surge quando Custer começa a beber, para afogar suas mágoas e depressão depois de Appomattox. (A verdade: após um vexame em 1862, quando se prestou a um espetáculo humilhante nas ruas de Monroe, em Michigan, Custer jurou que jamais voltaria a beber pelo resto da vida, e não bebeu mesmo.) Esquecendo a realidade — a missão de Custer no Texas, suas campanhas frustradas contra os índios em Kansas, a sua corte marcial e subsequente reincorporação, o massacre que comandou contra famílias cheyennes em Washita, os confrontos com os sioux enquanto dava proteção a agrimensores da ferrovia Northern Pacific, no vale Yellowstone —, o filme mostra Libbie, com a ajuda de Sheridan, tirando Custer da depressão alcoólica e devolvendo-o à ativa, enviando-o para o Forte Abraham Lincoln (situado no atual estado de Dakota do Norte) a fim de comandar o Sétimo Batalhão de cavalaria e pacificar os sioux.

O enredo do filme não só é totalmente diferente e forjado, como também reflete o modo como Hollywood, até bem pouco tempo atrás, jogava livremente com a história, a cultura e a sensibilidade dos índios americanos. Em *O intrépido general Custer* não há a menor evidência de que os produtores, em algum momento, refletiram no que os índios, na platéia, pensariam ou sentiriam em relação ao modo como sua história era retratada.

A caminho de Forte Lincoln, Custer e seus comandados, no filme, são atacados pelos sioux chefiados por um Cavalo Maluco (na vida real, até hoje, talvez, o patriota mais reverenciado pelos sioux do Oeste) de aparência e dicção apatetadas. Após ser capturado e escapar, o artificial cacique Cavalo Maluco (Anthony Quinn com uma peruca tenebrosa) move uma ação pela paz e, num encontro fictício com Custer (Cavalo Maluco jamais parlamentava com brancos), anuncia que os índios concordam em ceder todas as suas terras aos brancos(!), exceto o sagrado monte Negro, que as tribos, unidas, defenderão até a morte. Percebendo o risco de uma guerra desastrosa, Custer, no filme, torna-se de repente um nobre amigo dos índios e promete salvaguardar o monte Negro para os sioux.

Naturalmente, ele não consegue. Especuladores malvados, de olho no monte Negro, espalham boatos que deflagram uma corrida do ouro (na realidade, a

corrida ao ouro foi provocada pelo próprio Custer) e os índios se preparam para a luta. O Custer do filme, enquanto isso, espanca um dos vilões, é mandado para Washington, onde o Congresso e até o presidente Grant ficam contra ele. Custer, finalmente, convence Grant a enviá-lo de volta ao Sétimo Batalhão de cavalaria e retorna ao Forte Lincoln bem a tempo de se despedir de Libbie com um adeus sinistro. Tanto ela como o marido sabem que jamais voltarão a se ver. Aos acordes da canção favorita de Custer, *Garry Owen*, o regimento cavalga de madrugada rumo à sua missão lendária no Little Bighorn.

Em uma cena final conspícua, Libbie visita o general Sheridan e lê, para ele, a carta póstuma de Custer exigindo que o governo "cumpra a promessa feita ao cacique Cavalo Maluco. Os índios precisam ser protegidos no direito de levarem uma existência em suas próprias terras". Sheridan, o homem que na vida real, segundo consta, dizia que "índio bom é índio morto", responde solenemente a Libbie que já obteve a promessa do governo Grant — "do presidente, em pessoa" — de que a exigência de Custer será cumprida. "Vê, minha cara?", diz ele no diálogo mais incoerente e desavergonhadamente fraudulento do filme, "o seu soldado, afinal, ganhou a última batalha."



Mais tarde...

A derrota de Custer chocou o povo americano, que comemorava então o ano do centenário nacional. Longe de garantir o direito dos índios às suas terras, os governos Grant e Hayes, atendendo à demanda pública de vingança, moveram uma campanha dura e punitiva contra os sioux, perseguindo-os através das planícies, no inverno, e obrigando seus bandos, pequenos e famintos, um a um, a se encaminharem para as reservas.

Quebrando um acordo anterior, os comissários do governo coagiram então alguns caciques a assinarem um novo tratado desistindo do monte Negro. Finalmente, com a conivência do governo, Cavalo Maluco e Touro Sentado, os principais caciques presentes em Little Bighorn, foram mortos. Hoje, mais de cem anos após a batalha, os sioux ainda lutam para recuperar do governo federal pequena parte, que seja, do seu sagrado monte Negro.

No exército, a tentativa de definir um culpado pelo que se tornaria erroneamente chamado o "massacre de Custer" dividiu os amigos e os inimigos do coronel. Nessa longa e indelicada briga, Libbie, a viúva de Custer, desempenhou papel importante, defendendo tenazmente a memória do marido por mais de meio século, até morrer em 1933, dois dias antes de completar 92 anos de idade. Mesmo hoje, Custer permanece um enigma para muita gente, tendo tanto detratores como defensores. Os argumentos em torno de que tipo de homem ele foi, e sobre o que fez e o que não fez em Little Bighorn, prosseguem. Mas uma coisa é certa: Custer simboliza hoje, para muitos, os pecados do homem branco contra os índios, em uma irônica reviravolta do herói americano glorificado em *O intrepido general Custer*, há cinquenta anos.

Leituras de apoio

Elizabeth Bacon Custer, *"Boots and Saddles", or Life in Dakota with General Custer* (Harper & Brothers, 1885)

Alvin M. Josephy, Jr., *The Patriot Chiefs* (Penguin, 1993)

Jay Monaghan, *Custer: The Life of General George Armstrong Custer* (Little, Brown, 1959)

Robert M. Utley, *Cavalier in Buckskin* (University of Oklahoma Press, 1988)

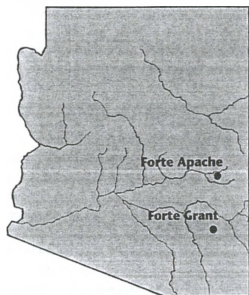
1942/EUA/P&B

DIRETOR: Raoul Walsh; PRODUTOR: Hal B. Wallis; ROTEIRO: Wally Kline, Aeneas MacKenzie;
ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 140min.

ELENCO

Ten.-cel. Owen Thursday	(Henry Fonda)
Capitão Kirby York	(John Wayne)
Philadelphia Thursday	(Shirley Temple)
Sargento-mor O'Rourke	(Ward Bond)
Ten. Michael O'Rourke	(John Agar)

Território dos apaches no Arizona



SANGUE DE HERÓI

Fort Apache

Dee Brown

formo precisasse dela para criar filmes de mitos heróicos.

A abertura de *Sangue de herói* é puro John Ford: o tenente-coronel Owen Thursday — acompanhado da filha, Philadelphia — viaja de diligência para assumir o comando de Forte Apache, no remoto leste do Arizona. Belas formações rochosas quebram a monotonia dos campos áridos. Mas o coronel não dá a mínima atenção à paisagem: confessa que não está interessado no cenário e segue criticando o Departamento de Guerra por ter destacado um oficial da sua envergadura para um posto tão secundário. Ao chegar à estação de diligências, o engomado e rígido Thursday irrita-se ainda mais quando é informado de que o único meio de transporte existente para o Forte está esperando também pelo tenente Mickey O'Rourke, recém-saído de West Point. (Como os fios telegráficos estão cortados, a notícia da nomeação de Thursday ainda não chegou a Forte Apache.) Ali mesmo na estação, Philadelphia conhece o tenente O'Rourke, e tem início o lado sentimental do enredo. É feriado (dia do nascimento de Washington) e, quando o coronel Thursday finalmente chega a Forte Apache naquela noite, está acontecendo um baile no qual ele trava conhecimento com o capitão Kirby York, comandante em exercício do posto, um competente e inveterado caçador de índios.

Personagem de ficção, o oficial militar e desbravador do Oeste Owen Thursday foi composto segundo uma forte semelhança com Custer. Ficamos sabendo que, como Custer, Thursday ascendeu durante a Guerra de Secesão até a patente de general-de-brigada e agora está decidido a conquistar as divisas permanentes de general. Também como Custer, ao contrário de Custer; Thursday tem modos austeros e pouquíssimo senso de humor, Custer era um brincalhão e um gaiato.

O comando de Thursday também foi baseado na realidade. Rodado em preto-e-branco, *Sangue de herói* traz uma semelhança notável com as chapas foto-

Cobrinha várias gerações, os filmes do diretor John Ford sobre o Velho Oeste acaba-ram tornando-se tão lendários quanto as próprias lendas que ele tanto gostava de retratar. Em meio século de carreira (iniciada em 1917 com *Straight Shooting* e concluída em 1966 com *Sete mulheres*), Ford provavelmente faz mais do que qualquer outro cineasta no sentido de fixar as imagens de um Oeste romântico na mente do espectador americano. Outros diretores, bem como roteiristas e romancistas de *westerns*, copiaram-no. Mas Ford foi o original. Como Frederic Remington, cujos quadros ele frequentemente tomava como modelo para suas cenas, Ford usou a realidade con-



Infelizmente, poucos fotógrafos realizaram a difícil viagem até Forte Apache na década de 1870, quando os índios homenageados no nome do forte ainda ameaçavam as estradas locais e as diligências. Nesta fotografia, batida possivelmente no decênio seguinte, vêem-se os aposentos dos oficiais, construções de madeira feitas por volta de 1873 ou 1874.



As três primeiras quartas partes de *Sangue de herói*, mostrando o dia-a-dia de um posto de cavalaria, são bem-feitas, com habilidosas recriações da atmosfera da época. As duas seqüências de dança encenadas por Ford merecem nota dez, em especial a da Grande Marcha que anima o baile dos oficiais, na noite anterior à cavalgada de Thursday para enfrentar os apaches. A quarta parte final do filme, no entanto, embora empolgante de se ver, deve ser descontada como mitologia ruim. Retrato fiel das guerras apaches certamente ela não é.

O verdadeiro Forte Apache

No filme, o tenente-coronel Owen Thursday interpretado por Henry Fonda não denota grandes semelhanças com os verdadeiros comandantes do Forte Apache naquele período. Suas façanhas e nomes se encontram nos anais militares do Oeste americano: Eugene A. Carr e George W. Schofield, da cavalaria, e George M. Randall, da infantaria (permaneciam, em geral, estacionadas no forte duas ou três companhias de infantaria, mas nenhuma delas é vista no filme).

O verdadeiro

Forte Apache só recebeu esse nome cinco anos depois da morte de Cochise. Em 1870, quando o posto ainda se chamava Campo Ord, os famosos chiricahuas foram visitá-lo, em caráter pacífico. No ano seguinte, a título de gesto de amizade, o nome

do posto foi mudado para Campo Apache, passando a Forte em 1879. Como John Ford situou a ação de *Sangue de herói* mais ou menos na época da morte de Custer, em 1876, Geronimo e Naiche, filho de Cochise, teriam sido alternativas melhores, historicamente falando, para o papel que o filme reservou para Cochise.

Um dos bem documentados conflitos militares envolvendo o Forte Apache ocorreu em 1881, quando o coronel Carr chefiou uma força até Cibecue, ali perto, a fim de prender o profeta de uma incipiente seita de dança animista. A prisão foi ordenada porque um dos agentes de contato com os índios achou, erradamente, que o profeta planejava atacar o forte. A consequência foi uma luta entre os apaches e os soldados de Carr, na qual morreram um comandante de tropa e seis recrutas. Seguiu-se um conflito generalizado que terminou com um ataque de verdade, porém malsucedido, ao forte, o que jamais teria sido cogitado se não fosse o irrefletido mandado de prisão. Nas mãos de um bom roteirista, este episódio teria sido uma representação mais precisa da história dos apaches, e tão empolgante quanto a carga fictícia de Thursday.



Soldados da infantaria de Forte Apache, por volta de 1895

gráficas tiradas naquela época, naqueles lugares. Os melhores exemplos aparecem no início do filme, quando o roteiro descreve com precisão a vida de um posto de cavalaria no Sudoeste dos Estados Unidos, no século XIX. Enorme atenção é dada aos detalhes à medida que os personagens vão-se desenvolvendo. Os exercícios, as reuniões, o treinamento de novos recrutas, os hábitos sociais dos militares (particularmente os de recrutas e oficiais), tudo é retratado de modo curioso e às vezes humorístico. Um dos pontos mais elucidativos a respeito da diferença de classes fica evidente quando Thursday entra sem pedir licença nos aposentos familiares do sargento-mor O'Rourke (pai de Mickey) em busca da filha. Mickey O'Rourke é oficial, mas seu pai é soldado raso, e isto torna o relacionamento entre ele e Philadelphia difícil para o coronel Thursday aceitar.

Só bem à frente do filme é que veremos algum sinal de hostilidades apaches. Cavalcando com Philadelphia pelos arredores do forte, o tenente O'Rourke descobre os corpos mutilados de dois membros da cavalaria que haviam sido enviados para consertar os fios do telégrafo. Mickey e Philadelphia galopam de volta ao forte, onde o tenente faz seu relatório. Analisando as flechas que assassinaram seus homens, o capitão York conclui que devem ser de índios mescaleros. Segue-se uma perseguição armada.

Homens sinistros agindo como intermediários nas reservas de índios estavam entre os vilões favoritos de *westerns*, e um desses agentes compõe o bandido de *Sangue de herói*. Ele vende rifles e uísque aos mescaleros e, ao mesmo tempo, rouba as rações a eles fornecidas pelo governo. Fica claro que foi esse tratamento dispensado aos mescaleros que fez com que eles abandonassem a reserva e matassem os soldados. Também ficamos sabendo que, anteriormente, Cochise e seus apaches chiricahuas haviam deixado a reserva pelas mesmíssimas razões.

É verdade que, nos decênios de 1870 e 1880, muitas tribos índias saíram de fato das reservas por causa dos maus-tratos do governo. Historicamente, os agentes intermediários entre os índios eram frequentemente corruptos e nomeados por políticos. Além disso, muitos deles nada sabiam sobre as tribos com quem iam manter contato. Um agente inepto que trabalhava na reserva de Pine Ridge, por exemplo, foi em grande parte responsável pelos incidentes que levaram ao massacre de Wounded Knee, em 1890. O atravessador de *Sangue de herói* enquadra-se nesse perfil historicamente autêntico. Ele se torna também o motor dramático da catástrofe.

É importante lembrar que Thursday quer, de qualquer maneira, que o Departamento de Guerra lhe dê reconhecimento e promoções, assim como Custer queria. E, como Cochise é conhecido no país inteiro como um chefe de índios renegados, Thursday acha que, se prender Cochise, ganhará prestígio nacional e a transferência de volta para Washington. O fato de Cochise e seus chiricahuas terem fugido da reserva por causa do agente contraventor não parece preocupar Thursday. Ao saber que o capitão York conhece Cochise e pode agir como intermediário, Thursday lhe dá a ordem mais conveniente: convencer Cochise a voltar à reserva.

Cochise é retratado com simpatia mas, a partir da sua entrada em cena, a realidade vai-se afastando aos poucos do enredo. Nos *westerns*, distâncias enormes eram freqüentemente encurtadas, e isto ocorre mais de uma vez em *Sangue de*

herói. Por exemplo, o capitão York teria levado uma semana inteira para viajar até o reduto de Cochise no México; e Cochise teria precisado de muito mais tempo para conduzir sua tribo até o norte. De resto, Cochise não teria levado sua gente antes de receber de Thursday a garantia pessoal de que o agente escroque estaria afastado da reserva.

Exageros numéricos também ocorrem. Quando Thursday se prepara para o insensato ataque final (após o fracasso das negociações com Cochise), York adverte que o regimento está em desvantagem numérica numa proporção de quatro para um. Em outras palavras, York avalia que o bando de Cochise totalizava cerca de 2.500 guerreiros, quase tantos quanto Custer enfrentou em Little Bighorn. Na verdade, os apaches raramente lutavam em bloco; ao contrário, atacavam em geral em bandos de menos de cem guerreiros e empregavam táticas de guerrilha.



Geronimo

A carga final armada por Thursday é o fato culminante do enredo. Apesar das repetidas advertências de seus subordinados, especialmente York, o coronel chefia sua grandiosa carga morro abaixo, contra inimigos que não enxerga e cuja força lhe é desconhecida. Fazendo eco a Custer em Little Bighorn, Thursday ignora todos os regulamentos militares. O roteirista quis talvez insinuar que Thursday enlouquecera: ou que Thursday, profundamente imbuído de uma arrogante confiança na superioridade dos soldados brancos, acreditava que só a glória o aguardava. Seja como for, o que se segue após Thursday desembainhar a espada é uma série dramática de imagens à Frederic Remington: cavaleiros a galope, apaches disparando do alto dos morros, cavaleiros caindo, cargas ligeiras de bandos de apaches. A sequência conclui com um cerco desesperado lembrando um dos numerosos quadros que já foram pintados sobre a última batalha de Custer.

O filme se encerra com um epílogo, passado anos depois do ataque de Thursday. Um grupo de repórteres vai a Forte Apache para se informar sobre a mais recente campanha contra Geronimo e pede ao comandante do posto, Kirby York, que fale do seu antecessor ilustre, cuja coragem e cujo sacrifício os jornalistas e artistas tornaram célebres nos Estados Unidos inteiros. Não tomando conhecimento da ironia da situação, York elogia Thursday com sinceridade, preservando assim a admiração nacional pelo homem que se tornou “herói de todo coleial”. Como diz um dos próprios personagens de John Ford, em *O homem que matou o facinoroso*: “Quando a lenda se torna fato, imprima-se a lenda.”

A paz vigorou até maio de 1885, quando Geronimo decidiu trocar a reserva pelo México porque os jornais estavam publicando reportagens difamantes, inventadas, sobre as atrocidades dos índios e Geronimo temeu que isto acabasse incitando os brancos a prendê-lo e enforcá-lo. No verão de 1886, o substituto de Crook, o general Nelson "Capa de Urso" Miles, pôs em campo 5 mil soldados para apanhar Geronimo e o seu "exército" de 24 guerreiros. Com milhares de soldados mexicanos também no seu encalço, Geronimo se rendeu a Miles em setembro de 1886, sendo enviado com os seus guerreiros sobreviventes para Forte Marion, na Flórida. Foram tantos os apaches que morreram naquele clima estranho, quente e úmido que, em 1894, seus inimigos tradicionais, os kiowas e os comanches, por compaixão, ofereceram aos chiricahuas parte da sua própria reserva em Oklahoma. (Os habitantes do Arizona haviam-se recusado a permitir que os chiricahuas voltassem para sua terra natal.) Geronimo morreu os sobreviventes até Forte Still, onde morreu em 1909.

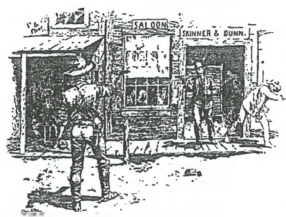
Leitura de apoio

1948/EUA/P&B

A HISTÓRIA DE WYATT EARP

Sete filmes

John Mack Faragher



Duelo na rua, de Frederic Remington

O duelo no Oeste

Poucas rixas, no Oeste, foram decididas segundo os clássicos confrontos de vida ou morte da lenda hollywoodiana. Andar armado era comum nas cidades de gado, mas os historiadores não descobriram prova alguma que confirme o número de mortes por armas de fogo mostradas nos westerns. Em seus tempos de xerife de Dodge City, por exemplo, Wyatt Earp, segundo consta, matou um único homem. Ele usava as armas com mais frequência para dar coronhadas em vaqueiros que gritavam urras. O famoso duelo no O.K. Corral durou apenas alguns segundos, e foi tão confuso que nem as testemunhas oculares concordaram direito quanto ao que viram.

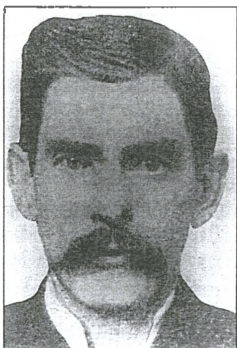
A praxe do duelo entre dois homens, de frente um para o outro no meio de uma rua empoeirada, deriva provavelmente do confronto entre o mocinho e o bandido do romance *The Virginian* (1902), de Owen Wister, que influenciou muita gente. Wister adaptou sua história para o teatro, na Broadway, e ela serviu também a vários filmes mudos, antes da primeira versão sonora, com Gary Cooper, lançada em 1929.

Wyatt Earp, o mais famoso de todos os xerifes do Oeste americano, foi tema de pelo menos duas dezenas de westerns de Hollywood. A mera menção do seu nome evoca, de imediato, a imagem de um delegado de pontaria certa levando a lei e a ordem às selvagens cidades do Oeste. "Isto aqui pode não ser Dodge City", disse um porta-voz quando a marinha americana ocupou Mogadíscio, na Somália devastada por uma guerra em 1993, "mas Wyatt Earp já chegou."

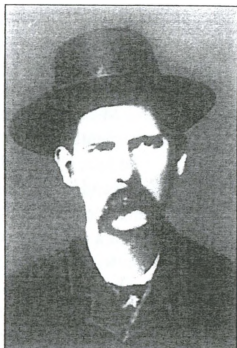
No entanto, ao contrário de outros mitos do Oeste contemporâneos, Earp era uma figura menor, até que um escritor popular chamado Stuart Lake fez dele uma lenda. Em 1931, Lake publicou *Wyatt Earp: Frontier Marshal*, apresentando um herói que acabava sozinho com os piores covis do Oeste. Esse livro se transformaria em referência obrigatória para quase todos os perfis cinematográficos de Earp. A citação na tela, como fonte, da biografia de Lake conferia uma espécie de autenticidade histórica aos filmes. O problema é que o livro era fabricado pela imaginação: uma espécie de contrafação misturada com um mínimo de fatos que lhe davam uma certa credibilidade. Embora alegasse ter entrevistado pessoalmente o biografado e usasse, com a máxima autoridade, a primeira pessoa em toda a narrativa, Lake confessou mais tarde "a verdade nua e fria: que Wyatt jamais havia 'ditado' uma única palavra".

Lake criou o mito a partir do nada. O verdadeiro Earp foi um homem do baixo mundo do Oeste — delegado nas horas vagas e jogador em tempo integral, confidente e acólito de prostitutas e proxenetas. Nascido numa fazenda de Illinois em 1848, Wyatt Earp conheceu o Velho Oeste em 1864, quando seu pai nômade se mudou com toda a família, atravessando o continente, para o sul da Califórnia. Os anos subsequentes à Guerra de Secessão foram o período mais agitado na história do Oeste. Compreenderam as guerras contra os índios, nas planícies, a construção da ferrovia transcontinental, o extermínio dos búfalos, a súbita ascensão e queda da indústria de gado criado ao ar livre e a corrida às minas das Montanhas Negras, nos desertos do Sudoeste americano. Earp e seus irmãos atiraram-se de corpo e alma à onda de pilhagem, trabalhando como cocheiros de diligências ou de carroças, vigias noturnos e balconistas de bar.

Por alguns meses em 1870, Wyatt experimentou a vida estável, casando-se com uma jovem de Missouri e morando em uma cidade pequena. Com a morte inesperada da mulher, porém, voltou à vida itinerante de desbravador. Preso em território indígena pelo roubo de um cavalo, violou a liberdade condicional fugindo para o Kansas, onde se tornou caçador de búfalos. Em 1874, apareceu na emergente cidade de Wichita, onde seu irmão James era garçom de bar e a mulher de James dirigia um bordel. Wyatt encontrou trabalho como policial

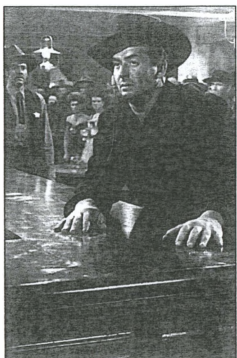


Doc Holliday



Wyatt Earp

Estas fotografias mostram Wyatt Earp e John "Doc" Holliday tal como eram no início da década de 1880. Earp, xerife e jogador, costumava confraternizar com o pessoal do *saloon* nas cidades de pecuária e de mineração do Velho Oeste. Holliday, ex-dentista, foi para lá a fim de tratar da sua condição de tuberculoso. Começou a jogar e ganhou fama de um assassino a sangue-frio. Tornaram-se amigos em Dodge City, Kansas, e estiveram juntos no duelo do O.K. Corral, em Tombstone, Arizona.



Victor Mature como Holliday



Henry Fonda como Earp

Embora a maioria dos críticos situe *Paixão de fortes* entre os melhores dos 56 *westerns* dirigidos por John Ford, o grande cineasta não queria, de início, fazer este filme. Mas ainda devia uma produção à Twentieth Century-Fox, até seu contrato vencer, e assim surgiu *Paixão de fortes*. Ford parece não ter gostado nada quando o chefe do estúdio da Fox, Darryl F. Zanuck, cortou 30 minutos do copião original por achá-lo "longo demais". As principais seqüências certamente não tomaram tempo demais: o filme foi todo rodado em Monument Valley (a locação favorita de Ford) em apenas 45 dias.

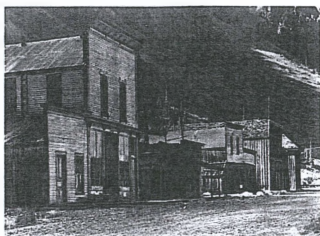


A lei da fronteira

Wyatt Earp (Randolph Scott)
John "Doc" Holliday (Cesar Romero)

1939/EUA/P&B

DIRETOR: Allan Dwan; PRODUTOR: Sol M. Wurtzel; ROTEIRO: Sam Hellman; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 71 min.



Tombstone, no Arizona, como era em 1881

Tombstone

A cidade foi batizada em homenagem ao explorador Ed Schieffelin, que descobriu prata ali em 1877 (conhecidos dele diziam que ali Schieffelin só encontraria o próprio túmulo [tombstone]). No início da década de 1880, moravam aproximadamente 7 mil pessoas dentro ou perto da cidade em crescimento. A maioria foi embora em poucos anos quando a queda no preço da prata, tumultos trabalhistas e inundações nas minas reduziram os lucros. A cidade foi tombada — proclamada Marco Histórico Nacional dos Estados Unidos — em 1962.

metropolitano, mas continuou a frequentar os *saloons* e desenvolveu rapidamente uma reputação de durão. Frequentemente, sacava seu Colt de cano longo contra vaqueiros bêbados. Não, em geral, com a intenção de disparar, mas de dar com a coronha da pistola em qualquer um que saísse da linha.

Em 1876, Wyatt mudou-se para Dodge City, onde ele e seu irmão Morgan trabalharam como delegados. Os Earps se consideravam "homens de boa índole" e confraternizavam com tipos como John "Doc" Holliday, jogador tuberculoso com fama de violento, e prostitutas como a mulher de Doc, Kate Elder (também conhecida como Kate Fisher), e Mattie Blaylock, que se tornaria a amante de Wyatt. Os fazendeiros hostis costumavam chamar os irmãos Earp de "caftens brigões".

Enquanto isso, o irmão mais velho, Virgil, tinha sido nomeado delegado federal no sul do território do Arizona, onde o ciclo da prata ensejara o crescimento de Tombstone. Em 1880, os três irmãos Earp juntaram-se a Virgil naquela cidade, seguidos de amigos como Doc Holliday. Os Earps continuaram convivendo com a turba dos *saloons*, mas em Tombstone deram um sério salto qualitativo rumo à respeitabilidade e se alinharam com a facção republicana local. Trabalhando como guardas de banco e como delegados, investiam em terras e em ações das minas locais.

Naquela época, o sudeste do Arizona era assolado por conflitos entre a comunidade comercial, de republicanos, e a maioria de fazendeiros, democratas, que viviam nos campos áridos ali perto. Os "caubóis", como o jornal republicano *Tombstone Epitaph* rotulava os fazendeiros, eram chefiados por Newman Clanton, "o Velho", e por seus filhos sempre de cabeça quente, sendo apoiados por pistoleiros violentos como "Curly" Bill Brocius e Johnny Ringo. O problema em Tombstone representou apenas um dos episódios de uma série de guerras locais onde havia, de um lado, homens de valores rurais tradicionais e simpatias sulistas, do outro a maioria lanque de modernizadores capitalistas. Como pistoleiros contratados dos negociantes locais, os Earps se tornaram os inimigos dos Clantons.

Em 1881, Wyatt concorreu ao posto de xerife do município contra o próprio titular, John Behan, que era aliado dos democratas rurais. Earp acusava Behan de proteger os Clantons e outros vaqueiros responsáveis por uma série de roubos a diligências. Os democratas contra-atacavam denunciando que Holliday, e possivelmente os próprios Earps, estavam por trás dos crimes. A competição política entre os dois candidatos ganhou cunho pessoal quando Earp se amigou com a amante de Behan, a linda Josephine Marcus. Wyatt perdeu a eleição mas ganhou a mulher, e o confronto se tornou rancoroso, alcançando o clímax em outubro de 1881, quando Virgil e Wyatt deram coronhadas em Ike Clanton, bêbado, e em seu amigo fazendeiro Tom McLaury, em Tombstone.

"Não me envergonho

de nada do que fiz.

A notoriedade tem sido a
maldição da minha vida."

Wyatt Earp

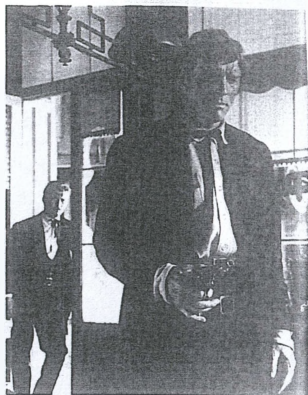
As diferenças foram tiradas a limpo num terreno baldio, perto do O.K. Corral, por um pequeno grupo que incluía o outro Earp. Clanton e McLaury viram-se de repente confrontados pelos três irmãos fortemente armados e acompanhados de Doc Holliday. Wyatt, segundo consta, gritou: "Seus filhos da mãe! Estavam procurando briga? Pois agora têm!" Os tiros foram disparados e em poucos segundos estava tudo acabado. Tom e Frank McLaury e Billy Clanton estavam mortos, Virgil e Morgan Earp feridos.

A reação ao tiroteio entre os cidadãos de Tombstone variou conforme a lealdade política. Os democratas alegaram que os Earps haviam atirado contra rancheiros inocentes que não ofereceram resistência e moveram acusações de homicídio, mas o juiz de paz, republicano, se recusou a indiciá-los, e os Earps e Holliday ficaram soltos. A briga prosseguiu. Em poucas semanas, Virgil foi baleado e gravemente ferido; Morgan, morto por assaltantes desconhecidos. Wyatt garantiu uma nomeação de delegado federal, levou Holliday e outros a uma caçada delirante em que mataram pelo menos três dos vaqueiros inimigos, e deixaram para sempre o território.

Ao contrário do Wyatt Earp de contornos certinhos do livro de Stuart Lake, os fatos históricos são muito confusos. "No conturbado clima político, econômico e social do Oeste", escreveu a historiadora Paula Mitchell Marks em um fascinante estudo sobre Tombstone, "os homens não conseguiram chegar a um acordo sobre o que era certo e o que era errado." Mas o mito do *western* exige histórias simples, do bem e do mal. Como a própria Josephine Marcus Earp relembrou a Lake, quando o livro deste estava quase concluído: "É preciso que a história seja simples e direta."

E assim foi. O primeiro filme a citar Wyatt Earp pelo nome, *A lei da fronteira* (1939), era baseado na biografia de Lake. O veterano diretor Allan Dwan conhecia Earp desde os tempos do cinema mudo, quando o velhote lendário ia visitar os sets dos *westerns* de Dwan para falar dos velhos tempos e beber com os extras vaqueiros. Wyatt era "tão fajuto quanto uma cédula de três dólares", dizia Dwan; "ele e os irmãos, todos foram trapaceiros". Nem por isso Dwan deixou de transformar Earp, no cinema, em um modelo de virtude. Randolph Scott interpretava um Earp domador de cidades, o homem que, com relutância mas eficiência, levou a lei e a ordem a Tombstone. O roteiro simplificava a história eliminando os irmãos de Earp e tornando-o algo anti-séptico: o seu único vínculo com o baixo mundo do Oeste era a lealdade a Doc Holliday (Cesar Romero), que ele tentava por todos os meios recuperar. *A lei da fronteira* é um filme rigorosamente descartável.

O mesmo não se pode dizer da refilmagem, o poético *Paixão de fortes* (1946), de John Ford. Nas mãos de Ford, a história de Earp adquiriu um significado profundo. Tombstone se tornou, para usar a frase famosa do historiador Frederick Jackson Turner, "o ponto de encontro entre a selvageria e a civilização". Emoldurando metaforicamente esse conflito central estavam as locações de Monument Valley e seu relevo inconfundível. Em uma das seqüências mais famosas do cinema americano, Wyatt (Henry Fonda) dança com sua "bela dama" no chão da igreja de Tombstone, ainda por terminar, a moldura nua da igreja em silhueta combinando com deslumbrantes transparências fotográfi-



Sem lei e sem alma

Wyatt Earp (Burt Lancaster)
John "Doc" Holliday (Kirk Douglas)

1957/EUA/Em cores

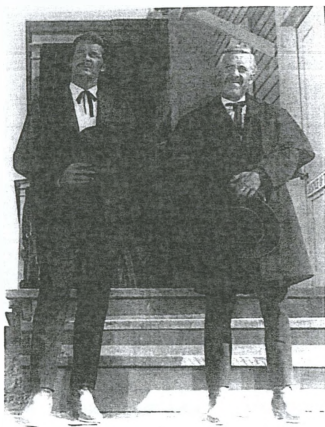
DIRETOR: John Sturges; **PRODUTOR:** Hal B. Wallis; **ROTEIRO:** Leon Uris; **ESTÚDIO:** Paramount; **DURAÇÃO:** 122min.

Casé-me com Wyatt Earp

Josephine Marcus Earp (1861-1944) era filha de um dos primeiros comerciantes judeus de San Francisco. Em 1879, fugiu com uma trupe de atores e acabou em Tombstone, onde se tornou amante do xerife do condado de Cochise, John Behan. De beleza marcante, juntou-se a Wyatt Earp quando o romance com Behan esfriou. Embora Josephine e Wyatt jamais se tenham casado oficialmente, vivia como marido e mulher pelo resto de suas vidas.

Após a morte de Wyatt, a viúva queixava-se de erros existentes em todos os livros e filmes sobre ele. No final dos anos 30, escreveu sua própria versão do mito de Earp: *I Married Wyatt Earp*, um relato que empolga mas, não surpreendentemente, esconde muitos detalhes que a velha senhora julgou constrangedores. Adaptado e filmado para a televisão, *I Married Wyatt Earp* (1983), estrelando Marie Osmond, foi a primeira vez em que a personagem de Josephine Marcus apareceu num filme sobre Earp.





A hora da pistola

Wyatt Earp (James Garner)
John "Doc" Holliday (Jason Robards, Jr.)

1967/EUA/Em cores

DIRETOR: John Sturges; PRODUTOR: John Sturges; ROTEIRO: Edward Anhalt; ESTÚDIO: UA; DURAÇÃO: 101min.

As guerras da incorporação no Oeste

Nos anos subsequentes à Guerra de Secessão, tanto o Sul quanto o Oeste dos Estados Unidos atravessaram um processo turbulento, e não raro violento, até se incorporarem à vida econômica nacional. No Oeste longínquo, os pequenos rancheiros e agricultores, muitos deles democratas sulistas, se viram adversários dos nortistas, grandes fazendeiros e industriais republicanos. O historiador Richard Maxwell Brown situa o conflito de Tombstone no meio do que chama de guerra do condado de Cochise. Outras guerras locais foram a do condado de Johnson, em Wyoming (tema remoto do western clássico *Os brutos também amam*, de 1953), e a do condado de Lincoln, no sul do Novo México (onde surgiu a lenda de Billy the Kid).

Estes conflitos de classes e políticos foram também culturais. A facção agrária, ou de vaqueiros, representava os valores culturais pré-modernos, concentrados nas relações, nas amizades e parentescos no seio de pequenas comunidades. Seus adversários representavam as influências modernizadoras, o desenvolvimento industrial e o capitalismo.

cas. Esses elementos visuais reforçam os relacionamentos contrastantes entre os personagens principais. Os bons irmãos Earp, vistos a toda hora no restaurante do hotel e na barbearia da cidade, lutam contra os brutais Clantons, absolutamente à vontade nos campos áridos. Doc Holliday (Victor Mature) continua a inspirar Wyatt com seu verniz urbano mesmo quando decai rumo à autodestruição. A "querida" Clementine do título original (Cathy Downs) é a dama do Leste que vai até o Oeste para salvar o amado Doc, mas acaba desabrindo — e mais tarde desafiando — a prostituta mexicana de Doc (Linda Darnell).

"Deve-se sempre buscar a simplicidade", declarou certa vez, a um jornalista, John Ford, que em *Paixão de fortes* restringe a história de Earp ao essencial. Os Clantons matam o caçula Earp logo na primeira bobina, induzindo os outros três irmãos a pendurarem seus distintivos e saírem em busca de provas contra os fazendeiros. Mas o Wyatt de Ford não quer simples vingança; quer algo mais. "Vamos ficar por aqui ainda algum tempo", ele jura diante do túmulo do irmão, "e talvez, quando sairmos desta terra, garotos como você poderão crescer e viver em segurança aqui." As platéias contemporâneas certamente associaram esse monólogo às outras falas de Fonda em filmes anteriores de Ford: no túmulo da namorada morta em *A mocidade de Lincoln* (1939), por exemplo, ou na comovedora conclusão de *As vinhas da ira* (1940). Quando Wyatt finalmente encontra a prova de que precisa e tenta prender os Clantons, provoca o duelo fatal que é o clímax do filme.

Tudo isso, é claro, pouco tem a ver com os intricados fatos históricos. Mas não impediu Ford de decantar a autenticidade do filme. Nos seus anos iniciais de diretor, contava Ford, Earp costumava dar um pulo até os sets para lhe falar dos velhos tempos no Oeste. Mas, perguntou certa vez a Ford o historiador cinematográfico John Tusk, se era verdade, então por que Ford não havia filmado tudo como exatamente acontecera? Detestando ser questionado, o grande diretor emburrava: "O senhor gostou do filme?", perguntou, e quando Tusk reconheceu que era um de seus filmes favoritos, Ford retrucou: "Que mais quer, então?" Concluiu Tusk: John Ford não dava a mínima para os intricados fatos históricos. O que importava em *Paixão de fortes* era a interpretação histórica, o significado dado por Ford ao seu relato sobre a chegada da civilização ao Oeste. Ele expressaria sentimentos análogos em *O homem que matou o facinoroso* (1962), um de seus últimos filmes: "Isto aqui é o Oeste, meu senhor", diz um jornalista, "quando a lenda se torna fato, imprima-se a lenda."

A novidade seguinte de alguma envergadura na saga de Tombstone só apareceu dez anos (e meia dúzia de filmes menores) mais tarde. *Sem lei e sem alma* (1957), escrito por Leon Uris e dirigido por John Sturges, acompanha Earp desde a cidade do Texas onde ele conheceu Doc até Dodge City e, finalmente, Tombstone, para o clímax. Dezenas de pequenos detalhes autenticados, muitos extraídos diretamente da biografia de Stuart Lake, dão um tom de verossimilhança ao filme. Só no tiroteio final, filmado como um confronto paramilitar, durando seis minutos, é que o filme sai do monótono para o esfuziante. Mas a concentração na psicologia do relacionamento entre Wyatt (Burt Lancaster) e Doc (Kirk Douglas) torna *Sem lei e sem alma* definitivamente fascinante.

O filme fornece uma explicação para a amizade dos dois quando Holliday salva Earp de uma turba assassina. Mas insinua uma atração mais profunda. "Eu gosto de você, Wyatt Earp", diz Doc, bem janota em frente ao espelho de um barbeiro, "gosto do seu corte de cabelo." Desatando em um sorriso cheio de dentes (praticamente o único em toda a sua austera composição de Earp), Lancaster responde com timidez: "Digamos que eu também gosto do seu." A mulher de Doc, Kate (Jo Van Fleet), ostensivamente considera Wyatt seu rival e trabalha para vê-lo morto. Mas Doc descobre o plano e encara Kate com uma fúria que só Kirk Douglas sabia dar a um papel. "Achei que se Wyatt ficasse fora do caminho", Kate grita, "você voltaria para casa!"

Estes elementos psicologizantes caracterizam o revisionismo que transformaria os *westerns* na geração seguinte. Dez anos depois de *Sem lei e sem almeida*, Sturges filmou uma continuação, *A hora da pistola* (1967), que começa com o duelo famoso e prossegue detalhando a violência subsequente. James Garner interpreta Wyatt como um vingador cuja decadência moral é acentuada pela crescente humanidade de Doc (Jason Robards). Os anúncios do filme proclamavam: "Wyatt Earp: um herói com distintivo ou um assassino a sangue-frio?"

Essa preocupação com o desmascaramento prosseguiu com *Massacre dos pistoleiros* (1971), de Frank Perry, o mais deprimente de todos os filmes sobre Earp. Os anúncios do filme nos jornais apelavam para o espírito cínico da época: "Num de seus melhores dias, ele dava uma coronhada em um bêbado, baleava um homem desarmado, subornava um político e era vingado por um fora-da-lei. Ele era xerife." O enredo confundia de propósito os elementos da história tradicional de Earp, fazendo basicamente de Doc, e não de Earp, o herói. Interpretado por Stacy Keach como um romântico perdedor, Doc perambulava por Tombstone em companhia de Kate (Faye Dunaway), nesse filme uma prostituta vibrante e cheia de vitalidade. Wyatt (Harris Yulin), calculista e oportunista, está concorrendo para o cargo de xerife da cidade. Quando Doc se mostra surpreso ante a nova respeitabilidade do amigo, Wyatt lhe assegura que tudo faz parte de um plano para corromper a cidade e torná-la, a ambos, ricos. Doc retruca em tom *blasé*: "Nós parecemos gente ruim, Wyatt", e Earp dá uma piscadela maliciosa: "Nós somos, John."

Os vaqueiros de Tombstone talvez sejam brutos demais em *Massacre dos pistoleiros*, mas dessa vez os criminosos eram os Earps e seus asseclas. No O.K. Corral, os Earps dão tiros e abatem os adversários. O roteirista Pete Hamill relacionou explicitamente seu enredo ao alvoroço cultural e político que cercava então a Guerra do Vietnã. "Continuávamos a lutar [no Vietnã] por causa de estranhas noções de um orgulho nacional machista", escreveu Hamill: "a Indochina era Dodge City, e os americanos uma espécie de versão coletiva de Wyatt Earp."

Tanto em *Massacre dos pistoleiros* quanto em *A hora da pistola*, a História se torna denúncia, demolição do mito em nome da verdade. "Este filme é baseado em fatos reais", dizia a abertura de *A hora da pistola*. "Foi assim mesmo que tudo aconteceu." Vistos hoje, com o distanciamento pós-moderno possibilitado pelo videocassete, o controle remoto e o botão *fast-forward*, *A hora da pistola* e *Massacre dos pistoleiros* são fascinantes, especialmente em comparação com os



Massacre dos pistoleiros

Wyatt Earp (Harris Yulin)

John "Doc" Holliday (Stacy Keach)

1971/EUA/Em cores

DIRETOR: Frank Perry; PRODUTOR: Frank Perry;
ROTEIRO: Pete Hamill; ESTÚDIO: UA; DURAÇÃO: 89min.

Tombstone

Wyatt Earp (Kurt Russell)

John "Doc" Holliday (Val Kilmer)

1993/EUA/Em cores

DIRETOR: George P. Cosmatos; PRODUTORES:
James Jacks, Sean Daniel, Bob Misiorowski;
ROTEIRO: Kevin Jarre; ESTÚDIO: Hollywood;
VIDEO: Abril Video; DURAÇÃO: 128min.

Wyatt Earp

Wyatt Earp (Kevin Costner)

John "Doc" Holliday (Dennis Quaid)

1994/EUA/Em cores

DIRETOR: Lawrence Kasdan; PRODUTORES: Jim
Wilson, Kevin Costner, Lawrence Kasdan;
ROTEIRO: Lawrence Kasdan, Dan Gordon;
ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 189min.

Paixão de fortes

Wyatt Earp (Henry Fonda)

John "Doc" Holliday (Victor Mature)

1946/EUA/P&B

DIRETOR: John Ford; PRODUTOR: Samuel G.
Engel; ROTEIRO: Samuel G. Engel, Winston
Miller; ESTÚDIO: Twentieth-Century-Fox;
DURAÇÃO: 97min.

Um Earp ainda que sob outro nome...

Além dos filmes que citam Wyatt Earp pelo próprio nome, o personagem aparece sob pseudônimos em vários outros esforços hollywoodianos. Em *Duelo de morte* (1932), de Edward L. Cahn, o primeiro filme a conter ingredientes de sua vida, Earp foi rebatizado. Baseado em romance de W. R. Burnett, estrelando Walter Huston, esse drama sombrio e melancólico foi adaptado para a tela pelo próprio filho de Huston, John (que mais tarde adaptaria outro romance de Burnett, *Selva de asfalto*). A fita foi refeita duas vezes: em 1940, com o astro caubói Johnny Mack Brown como o protagonista, e em 1953 com Ronald Reagan.



Ronald Reagan no papel do xerife

Earp também foi rebatizado na primeira adaptação cinematográfica de *Frontier Marshal* (1933), de Stuart Lake. A Fox se viu obrigada a tomar essa decisão quando Josephine Marcus Earp, a viúva, ameaçou processar esse retrato "não-autorizado". Cinco anos mais tarde, em plena vigência da moda de biografias cinematográficas inspirada no êxito de *Jesse James* (1939), Darryl Zanuck decidiu filmar novamente *Frontier Marshal* usando o próprio nome de Earp. A sra. Earp, mais uma vez, ameaçou processar, mas contentou-se com um cheque de 5 mil dólares.

O homem que inventou Wyatt Earp

Em 1927, Stuart Lake escrevia para o cinema e para revistas quando ficou sabendo que Wyatt Earp estava vivo e morando em Los Angeles. Foi visitar o ancião e em seguida se pôs a trabalhar no que viria a ser *Wyatt Earp: Frontier Marshal* (1931), uma das biografias do Velho Oeste mais bem-sucedidas de todos os tempos.

Mais tarde Lake se tornou roteirista de sucesso em *westerns* de Hollywood — entre outros *Uma noção em marcha* (1937), *O galante aventureiro* (1940) e *Winchester '73* (1950). Nos anos 50, serviu como assessor nos sets de vários filmes sobre Earp, entre eles *Sem lei e sem alma*, e criou a extraordinariamente popular telenovela *The Life and Times of Wyatt Earp* (1955–1961), para a qual escreveu mais de duas dezenas de roteiros. Lake morreu em 1964 aos 74 anos, mas sua influência prossegue: mesmo os filmes mais recentes sobre Earp trazem consigo muitos detalhes que constam da biografia que fez do xerife.

demais títulos de Earp. No entanto, ambos foram fracassos de bilheteria. Todo *western* lida com a História, mas ninguém vai ao cinema para uma aula de ceticismo histórico. As platéias não querem os fatos intrincados da História: querem os significados. Os *westerns* que mais permanecem — *Paixão de fortes* é um deles — exibem esse elemento meta-histórico. Em contraste, os filmes revisionistas sobre Earp, que rejeitaram ostensivamente as interpretações positivas de Stuart Lake e John Ford, têm pouco a oferecer no lugar deles. Radicados na desilusão da sua própria época, nada encontraram de muito significativo a ser dito sobre o passado americano.

Nas décadas de 1970 e 1980, os críticos de cinema apontaram o fracasso desses filmes de desencanto como uma prova importante da decantada "morte do *western*". Talvez fosse inevitável que, durante o igualmente decantado renascimento do gênero, nos anos 90, Hollywood se voltasse mais uma vez para Wyatt Earp. Mas nenhum dos filmes recentes sobre Earp conseguiu resolver o dilema do desmascaramento. Os astros de *Tombstone* (1993) e de *Wyatt Earp* (1994) alegaram que seus filmes são historicamente os mais fiéis dos últimos sessenta anos. "Acho que encontramos o Wyatt Earp que realmente existiu", opinou Kurt Russell (o Wyatt de *Tombstone*), e Kevin Costner declarou que seu Earp (em *Wyatt Earp*) havia sido composto "dentro dos limites dos fatos históricos".

"Diabos me levem."

As últimas palavras de Doc Holliday

Certamente, houve boa dose de autopromoção nessas observações, mas, assim como os filmes anteriores recorreram a Stuart Lake para lhes dar autenticidade, esses filmes recorreram a novas pesquisas históricas. Ambos recriaram meticulosamente um meio ambiente pioneiro, social e cultural sensivelmente mais complexo, e expressaram uma história multicultural do Oeste nova e abrangente. Foram os primeiros longas-metragens feitos para a tela grande que mostraram o relacionamento entre Wyatt e Josephine Marcus e que mostraram, a um tempo, o duelo e a subsequente orgia de vinganças.

A historicidade de *Tombstone*, no entanto, é meramente superficial. O seu coração bate junto à cultura popular de hoje em dia. O diretor George P. Cosmatos, que foi criado na Itália, imita demais os *westerns spaghetti* de Sergio Leone. Os vaqueiros de *Tombstone* usam cores vivas, Josephine (Dana Delany) pergunta se Wyatt está "realmente feliz", Doc (Val Kilmer) ganhou alguns dos diálogos mais cafonas declamados até hoje a oeste de Nova York: "Você é uma boa mulher", murmura ele para Kate, "quem sabe, o próprio anticristo."

Wyatt Earp, de Lawrence Kasdan, é tão pretensioso quanto *Tombstone* é despretensioso. Arrastando-se por mais de três horas, o filme conta ao espectador muito mais do que ele gostaria de saber sobre Earp. Os produtores, obviamente, pesquisaram a sério e fizeram do compromisso com a História um dever de casa. Mas demasiado a sério. *Wyatt Earp* é mais fiel aos intrincados fatos históricos do que qualquer outro filme anterior sobre Earp. Mas não possui vida própria. Sobrecarregando o espectador de fatos, mostra muito pouco na vida de Earp do que conteria *significados*, e, em última análise, nada de importante tem a dizer.

Assim, meio século após o lançamento, a culminância artística dos filmes de Wyatt Earp continua sendo *Paixão de fortes*. O filme de John Ford mente sobre o passado, mas localiza na história de Earp um *logos* para a história dos Estados Unidos. Um abismo nos separa da confiança meta-histórica de *Paixão de fortes*. O segredo, para os *westerns* do futuro, é contar histórias mais fiéis, mas que inspirem as platéias com uma ampla visão dos significados do passado americano. Parafraseando John Ford, quando os fatos superam a lenda, reveja-se a lenda.

Wyatt Earp em Hollywood

Aos sessenta e tantos anos de idade, Wyatt Earp e Josephine foram morar na região de Los Angeles. Ele conviveu boa parte da sua última década de vida com os típicos pioneiros que trabalhavam então como atores e extras nos *sets* de *westerns* em Hollywood. "A esposa era uma mulher muito religiosa", recordava John Ford. "Ela ia àquelas reuniões na igreja enquanto Wyatt chispava para a cidade e vinha se embriagar junto com os meus caubóis." Wyatt tentou despertar em alguém o interesse para rodar um filme sobre sua vida, mas, antes da publicação da biografia de Stuart Lake, poucos tinham ouvido falar nele. Earp ficou amigo dos astros caubóis William S. Hart e Tom Mix. No seu enterro, em 1929, ambos ajudaram a carregar seu caixão. *Assassinato em Hollywood* (1988), de Blake Edwards, é uma divertida fantasia passada em Hollywood nos anos 20 em cujo enredo Wyatt Earp (James Garner, retomando seu papel de *A hora da pistola*) e Tom Mix (Bruce Willis) solucionam, juntos, um caso de homicídio.



Wyatt Earp nos últimos anos

Mais tarde...

Embora não tenha conseguido ganhar respeitabilidade em Tombstone, Wyatt Earp acumulou um capital considerável. A rica família de Josephine Marcus, de San Francisco, talvez ajudasse também a sustentar o casal, e facilitava estratégicos contatos comerciais para Wyatt. Ele e Josephine continuaram levando uma vida desregrada nas cidades de mineração do Nevada até o Alasca, até que finalmente se radicaram no sul da Califórnia em 1906.

Virgil Earp deixou Tombstone para se tornar xerife em Colton, Califórnia, onde também era dono de um próspero *saloon* até morrer em 1906. Mattie Blaylock voltou à prostituição depois que Earp a abandonou em Tombstone, e em 1885 matou-se com uma overdose de remédio. Dois anos mais tarde, Doc Holliday morreu de tuberculose em um sanatório do Colorado. Kate Elder foi ser a dona de uma próspera pensão em Prescott, Arizona.

Leituras de apoio

Richard Maxwell Brown, *No Duty to Retreat: Violence and Values in American History and Society* (Oxford University Press, 1991)

Paula Mitchell Marks, *And Die in the West: The Story of the O.K. Corral Gunfight* (Morrow, 1989)

ELENCO

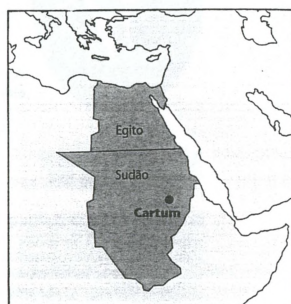
Charles Gordon (Charlton Heston)

O mádi (Laurence Olivier)

KHARTOUM

David Levering Lewis

daquilo que a sua individualidade representa, os perigosos tumultos provocados pelos povos de pele escura. Os dervixes atravessam o peito do comandante branco com uma lança. Arrancam-lhe a cabeça, fincam-na numa estaca de dois metros. Ouve-se uma voz sepulcral que adverte: "Um mundo sem Gordons seria um retorno às areias", enquanto o sol poente perpassa uma estátua eqüestre de bronze do general e os créditos se desenrolam na tela que escurece.



Inglaterra vitoriana viu no martírio de Gordon um gesto a mais de grandeza legitimando o fardo do império. O diretor Basil Dearden, de *Khartoum*, viu no sacrifício de Gordon uma mensagem reconfortante para o mundo europeu do final dos anos 60 (um período cheio de impertinências do Terceiro Mundo e de contágios marxistas): a civilização, tal como a conhecemos, dependia profundamente dos valores europeus emblemáticos e correlatos. Mas, em última análise, a verdade histórica subjacente deste filme subverte a premissa eurocêntrica, pois a saga cinematográfica de *Khartoum*, assim como a saga histórica em que se baseou, recorreu, ao nível de mediação, às crenças dogmáticas e à força carismática de dois homens notáveis.

Nas areias do deserto, a contrapartida de Gordon chamava-se Muhammad Ahmad (Laurence Olivier), um árabe Dunqulawi de 37 anos de idade. Ahmad conclamara uma guerra santa a fim de expulsar do Sudão os britânicos e seus aliados egípcios. Em novembro de 1881, os egípcios enviaram uma guarnição de infantaria para prender Ahmad na ilha em que se escondia no Nilo, mas as forças de Ahmad massacraram os atacantes, abatendo os egípcios e intrigando os paladinos do Império britânico. Um asceta que se tornou cada vez mais exaltado pela virtude de seu *baraka* (poder sobrenatural), Ahmad audaciosamente se proclamou o mádi, o Guia Aguardado, alegando ter sido enviado pelo Profeta para devolver aos *ansar* (os fiéis) os verdadeiros mandamentos de Alá — e, acima de tudo, para livrar o Sudão da exploração voraz dos egípcios e, em última análise, dos britânicos. Nos dois anos seguintes, o mádi e suas hordas varreram todo o Sudão conquistando, uma após outra, vitórias impressionantes contra os infiéis e obrigando os egípcios a cederem territórios aos sudaneses.

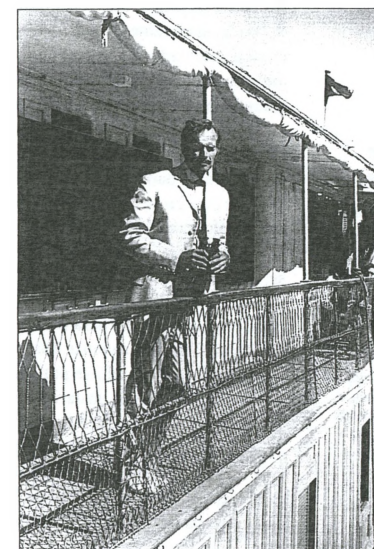
No final de *Khartoum*, Charles George Gordon está sozinho no alto da escadaria do seu palácio. Resplandecente em um uniforme azul-marinho, sabre desembainhado, o governador geral do Sudão (interpretado por Charlton Heston) observa impassível os invasores fiéis ao mádi sudanês escalarem as muralhas do forte e passarem pelos defensores egípcios para atacá-lo pessoalmente. Eles hesitam por um instante. Este confronto de alta tensão entre o eminente vitoriano e os dervixes sudaneses torna-se então o clímax esplêndido de um clichê do cinema ocidental: o homem branco solitário que tenta apaziguar, com sua simples presença, com a adamantina superioridade

A HISTÓRIA



Charles George Gordon

HOLLYWOOD



Charlton Heston como Gordon

Khartoum dá às platéias relativamente alheias às excentricidades da biografia vitoriana e aos caprichos do território imperial uma iniciação verossímil ao caráter de Gordon. Ele era segundo-tenente durante a Guerra da Criméia (1853-1856) e distinguiu-se por sua coragem inextinguível, tornando-se herói nacional na Grã-Bretanha e ganhando o apelido de Gordon Chinês por seu papel na repressão à rebelião de 1864 em Taiping. O Gordon da vida real, se aceitarmos como fiel o famoso retrato pintado por Lytton Strachey, era um pedófilo reprimido sujeito a crises de depressão profunda e paralisante, seguida de transe de inspiração misteriosa e realizações de rara concentração, durante as quais o conhaque com soda e a Bíblia eram consumidos em quantidades mais ou menos iguais.

O produtor de *Khartoum*, Julian Blaustein, era um fanático pela autenticidade, e muita coisa no filme, desde as armas até as roupas, é exata. Ele até enviou uma cópia do roteiro para o neto do mádi, que o devolveu com a observação de que embora, até onde ele saiba, seu avô e Gordon jamais se tivessem encontrado, "é um roteiro muito bom". Quando Blaustein lamentou que o roteiro errasse naquele ponto, o neto respondeu: "Ah, Sr. Blaustein, mas não era melhor assim?!"



A morte do general Gordon

Uma cidade sitiada

Ao chegar a Cartum, Charles Gordon evacuou cerca de 2 mil pessoas de uma população que alcançava talvez a casa dos 40 mil. Também mandou cavar canais que permitissem ao Nilo inundar fossos em torno da cidade. Nos primeiros dias do cerco havia muita confiança na liderança de Gordon e nas perspectivas de libertação da cidade.

O tráfico de escravos

Os impostos pesados com certeza desempenharam papel importante no levante dos sudaneses. Na época, um correspondente do *Times* de Londres escreveu: "Quando a colheita é boa [os camponeses] pagam imposto duplo (um para o bolso particular do paxá e outro para o governo do Cairo). Quando eles não cultivam milho, não têm condições de pagar nenhum imposto e são golpeados com o *kurbash* (chicote de couro de hipopótamo) e encarcerados." No entanto, embora os camponeses sofressem terrivelmente sob o jugo egípcio, foi a raiva cumulativa dos *jallaba* (mercadores citadinos) e dos *ta'isha* (vaqueiros) sudaneses — afastados dos lucrativos mercados de escravos na Arábia Saudita e em Cairene precisamente pelas autoridades egípcias que supostamente tinham que garantir a abolição do tráfico de escravos imposta pelo quediwa em 1877 — que em última análise criou as condições prévias para o madiató, o sistema político implementado pelo mádi. Árabes morenos do norte haviam sido expulsos do seu monopólio escravista sobre os animistas negros do sul pelo poder de fogo superior das armas egípcias. Embora Ahmad não tenha apelado diretamente àqueles cujo lucrativo comércio escravista havia sido abolido, era evidente que seus triunfos significariam a volta de tais lúcrs.

A história econômica e política por trás do *jihad* espetacular do mádi — uma história convoluta que tem origem na penetração egípcia no Sudão durante a década de 1820 e é em grande parte isenta de personagens redentores, fosse qual fosse a cor da sua pele ou missão — quase não tem lugar no filme. Detalhar as relações entre capital financeiro, difusão tecnológica e autodeterminação nacional era pretensão demais para os produtores. No entanto esses fatores não podem ser totalmente ignorados. Através da linguagem corporal, tons vocais e elementos sonoros, o filme procura sugerir em alguns poucos planos a importância essencial do canal de Suez, a soberania abalada do quediwa egípcio e a supremacia de fato do representante de Sua Majestade no Cairo.

A História deixada de fora do enredo é marcante. Para que o Egito queimasse várias etapas de sua modernização, seu governo tomou emprestado prodigiosamente dos bancos europeus; e na luta para financiar aquela dívida enorme, os burocratas circassianos do quediwa taxaram e sugaram o povo do Egito e do Sudão. Enquanto isso, os banqueiros em Londres, Paris e Berlim, cada vez mais ansiosos quanto ao pagamento de juros, faziam pressão cada vez maior para expropriar a receita fiscal do Egito. Mas o "eficiente" recolhimento da receita pelos banqueiros europeus só fez estimular os paxás corruptos do Egito a maiores extremos de espoliação, provocando tumultos de Alexandria até Wadi Halfa e a deposição do quediwa Ismael, que ousou ab-rogar o pacto entre o Egito e os banqueiros.

Tudo isto levou afinal ao clamor "o Egito para os egípcios", a seguir ao golpe de estado nacionalista do coronel Ahmed Bey Urabi em setembro de 1881. A instabilidade política no Egito deflagrou a revolução islâmica no Sudão, e *sir Evelyn Baring* ("Lorde Overbearing", o "Lorde Altaneiro") chegou com seus regimentos de casacos vermelhos para proteger o canal de Suez e administrar o domínio britânico como procônsul.

A ação de *Khartoum* começa com o coronel William Hicks e seus companheiros oficiais britânicos a cavalo bradando ordens à infantaria felaína sedenta e aos sonolentos soldados a camelo. A época é novembro de 1883; o local, perto de Obeid, a capital da província de Kordofan, 3 mil quilômetros ao sul do Cairo, ao longo do Nilo. Em uma cena de batalha de realismo surpreendente, os *ansar* (totalizando cerca de 80 mil) do mádi massacram quase que até o último homem o exército de 8 mil homens de Hicks, capturando cinco baterias de artilharia e quase 10 mil rifles Remington de repetição. "Expliquem-me", explode o primeiro-ministro de suíças do filme, Gladstone (Ralph Richardson), "como é que um punhado de homens primitivos, armados só de lanças, espadas e pedras pode destruir um exército moderno? Com um oficial britânico no comando!" No final, Downing Street se satisfaz com uma explicação simplória. (A verdadeira explicação de Gladstone sobre os sudaneses serem "um povo que luta para ser livre, e com o direito de lutar para ser livre", não é sequer mencionada pelo roteirista Robert Ardrey, que sem dúvida achou esse aparte um complicado excesso de magnanimidade.)

Em 1884, quando Cartum, a capital administrativa do Sudão dominado pelo Egito, é ameaçada pelas forças do mádi, o governo de Sua Majestade despacha Gordon para evacuar as populações europeias e egípcias da cidade. Segundo o livro *Gordon of Khartoum: Martyr and Misfit*, de Anthony Nutting, lançado em

1966, o general jamais pretendeu obedecer àquelas ordens. Ao contrário, Gordon apostou a sua vida e a vida de milhares de cidadãos de Cartum num jogo de lances altos para preservar a influência britânica no Sudão. Decidiu manter a cidade em vez de evacuá-la.

Nos dois encontros do filme entre Gordon e o mádi, o roteiro didático insiste no argumento de que, apesar das suas profundas diferenças culturais e religiosas, o inglês e o sudanês entendem que são companheiros de fanatismo, um destinado à autodestruição por causa da visão conquistadora do outro. Ceceando através do espaço entre seus dentes incisivos e rolando os olhos como se estivesse em transe, com um rosto mal pintado com a mesma maquiagem que havia usado em *Otelo*, Olivier mede sua *baraka* contra o destino de Heston. À véspera da ordem do mádi para atacar a cidade e acabar com o cerco que já dura 317 dias, Gordon adverte Ahmad de que o mádi também perecerá em consequência da morte do inglês. Sejam quais forem os benefícios dramáticos desses confrontos, eles mendigam o significado inerente da ascensão do mádi e da queda de Gordon. Em seus modos diversos, tanto o sectário muçulmano quanto o antiquado imperialista vitoriano tentaram resistir à onda de modernização que estava no auge no decênio de 1880 em consequência da Revolução Industrial.

O progresso, no entanto, não podia parar. Sete anos depois da morte de Gordon, o comandante britânico em Suakin despachou um relatório intrigante a sir Evelyn Baring no Cairo: "É cedo demais para fazer especulações, mas com o gradativo desaparecimento do fanatismo religioso enquanto fonte de poder, com o estabelecimento de praticamente um despotismo militar, com a recuperação comercial e com os conselhos de mercadores recebendo diariamente mais atenção, em detrimento de lutadores incansáveis e ambiciosos, (...) pode chegar o dia em que o dominador telúrico de Omdurman possa ouvir uma proposta para chegar a um acordo, caso o governo egípcio cogite tal idéia."

Tais especulações podem levar-nos muito além das pretensões de *Khartoum*, mas são altamente pertinentes à premissa de mundos voltando à areia, expressa pelo narrador na conclusão do filme. No lugar do regime corrupto e apático imposto pelos dominadores turco-circassianos do Egito, havia então no leste da África um Estado nacional emergente, uma teocracia modernizadora despoitando das areias. Mas, como o filme tem pouca aptidão e ainda menos preocupação com as forças dinâmicas por trás de seus personagens, a tentativa de *Khartoum* de retratar com suprema grandiosidade Gordon e o mádi tem como consequência involuntária privá-los da sua repercussão na época.

Leituras de apoio

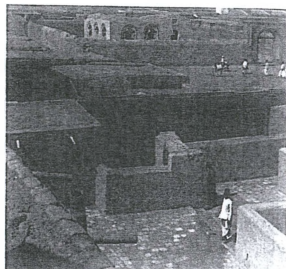
P. M. Holt, *The Mahdist State in the Sudan* (Clarendon Press, 1970)

David Levering Lewis, *Race to Fashoda: Colonialism and African Resistance* (Holt, 1995)

Anthony Nutting, *Gordon of Khartoum: Martyr and Misfit* (Clarkson N. Potter, 1966)

1966/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Basil Dearden; PRODUTOR: Julian Blaustein; ROTEIRO: Robert Ardrey; ESTÚDIO: UA; DURAÇÃO: 134min.



O túmulo do mádi

Mais tarde...

Embora *Khartoum* sugira um certo nexos místico entre a morte de Gordon e a do mádi, na realidade o falecimento do mádi vários meses após o de Gordon foi provavelmente atribuído ao tifo. (Após sua vitória, o exército do mádi foi dizimado por uma peste espalhada por ratos que se alimentaram dos corpos massacrados que jaziam nas ruas da cidade devastada.) A queda de Cartum em 26 de janeiro de 1885 levou a uma reversão sem precedentes do imperialismo britânico — o colapso da cidade acontecendo apenas dois dias antes da chegada de dois canhoneiros enviados à frente do vasto exército que se aproximava sob o comando do general Garnet Wolseley. Treze anos decorreram até que os canhões Maxim de lorde Kitchener eliminassem as legiões do califa Abdullahi, o sucessor de Muhammad Ahmad, na planície de Omdurman.

Enquanto isso, o grandioso projeto de Cecil Rhodes e outros arquitetos do Império britânico para construir uma rede telegráfico-ferroviária ininterrupta da Cidade do Cabo, na África do Sul, através do Cairo até Alexandria foi suspenso indefinidamente. Os franceses, amargamente sentidos por terem sido expulsos do Egito, conceberam um plano ousado para tecer uma rede de alianças da Etiópia até o Sudão a fim de forçar os rivais britânicos à mesa de conferência. De tal ardil veio a improvável expedição Congo-Nilo chefiada pelo capitão-de-corveta Jean-Baptiste Marchand. Ao mesmo tempo, o rei Leopoldo da Bélgica concebeu ardis igualmente ambiciosos para coibir o retorno britânico na bacia do Nilo estendendo suas vastas propriedades além do Congo até terras reivindicadas pelo madiato.

ELENCO

Sherlock Holmes (Christopher Plummer)

Dr. Watson (James Mason)

Charles Warren (Anthony Quayle)



Xilogravura da época, extraída de *The Police Gazette*

Batizando o assassino

Os crimes de Whitechapel chocaram os londrinos em doses iguais de repugnância e pavor. Havia na obra do assassino um método deliberado e característico, embora sem razão aparente. Após os dois primeiros crimes, as prostitutas locais de Whitechapel batizaram o assassino de "Avental de couro" porque, segundo boatos, a polícia andava atrás de um homem que fora visto usando avental de açougueiro. O apelido mais famoso do criminoso saiu de uma série de cartas anônimas, provocadoras, cheias de insultos, enviadas à polícia, aos jornais e às comissões locais de vigilância. Uma delas dizia: "Ando atrás das prostitutas e só vou largar delas depois que estripar até me faltar." Todas estavam assinadas "Jack o Estripador". A primeira foi recebida pela Agência Central de Notícias de Londres em 28 de setembro de 1888, dois dias antes dos assassinatos de Elizabeth Stride e Catharine Eddowes.

ASSASSINATO POR DECRETO

Murder by Decree

David Cannadine

Jack o Estripador (Jack the Ripper), aterrorizava a parte do East End londrino chamada Whitechapel.

Há mais de um século, os britânicos se sentem assombrados e fascinados pelos crimes do Estripador, mais ou menos da mesma forma que o povo americano se fixa no assassinato do presidente Kennedy. Até hoje, aficionados que gostam de ser chamados de *ripperólogos* discutem a identidade, os motivos e o número de crimes efetivamente cometidos por ele. Concorde-se, em geral, que foram feitas, entre 31 de agosto e 10 de novembro de 1888, no mínimo cinco vítimas, todas pobres, todas prostitutas, todas grotescamente mutiladas: Mary Ann Nicholls, Annie Chapman, Elizabeth Stride, Catharine Eddowes e Mary Kelly.

O autor dessas terríveis atrocidades — e presume-se em geral que havia um único assassino à solta — jamais foi apanhado, daí esta temporada secular de considerações mórbidas e macabras. Alguns dizem que o Estripador seria um aristocrata de boas relações, motivado talvez pelo desejo pervertido de salvar do escândalo gente ainda mais ilustre do que ele próprio. Alguns sugerem que teria sido um médico demente, uma versão real de *O médico e o monstro*, de Robert Louis Stevenson, publicado apenas dois anos antes dos crimes. Outros têm argumentado que crimes cheios de uma vilania nada britânica como esses só poderiam ter sido cometidos por um estrangeiro: talvez russo, talvez português, provavelmente judeu.

Já se propôs até que o vilão não era outro senão Sua Alteza Real o príncipe Albert Victor, o duque de Clarence e Avondale, filho mais velho do príncipe de Gales (futuro rei Eduardo VII) e neto da rainha e imperatriz Vitória, portanto na linha direta de sucessão ao trono da Grã-Bretanha. O príncipe Albert Victor era um rapaz triste, alheio, letárgico, que cresceu para tornar-se o desespero dos pais e da avó, sobretudo por causa de suas tendências sexuais instáveis e irresponsáveis (foi preso uma vez pela polícia em uma batida em um clube de homossexuais na Cleveland Street, 19). Para grande alívio da família real, carregada de sentimentos de culpa, ele morreu em 1892, segundo se alegou, de gripe. A noiva,

O ano de 1888 foi um dos mais variados, marcantes e traumáticos da história de Londres no século XIX. Charles Booth, ajudado pela jovem Beatrice Potter (mais tarde, Webb), supervisionava o dia-a-dia da metrópole. Gilbert e Sullivan criavam *The Yeomen of the Guard*, de todas as suas produções a mais próxima de uma ópera triste e séria. As operárias da fábrica de fósforos Bryant & May, na rua Bow, mantinham uma greve prolongada e cheia de ressentimentos. Sherlock Holmes aparecia pela primeira vez em edição de capa dura, na novela timidamente intitulada *Um estudo em vermelho*. E um notório assassino em série, não-identificado, cuja alcunha era

A HISTÓRIA



O comissário sir Charles Warren era o chefe da Polícia Metropolitana e o mais graduado dos oficiais incumbidos da investigação sobre o Estripador. Foi ele quem sofreu todo o ímpeto do medo e do pânico. À altura do terceiro crime, havia nas ruas de Whitechapel quase que mais patrulheiros (inclusive mais de cem policiais à paisana) do que gente do povo; mesmo assim, o Estripador conseguiu cometer suas lentas mutilações sem ser apanhado. Os poucos registros que sobreviveram do caso sugerem que a caça ao Estripador foi tudo, menos eficiente, e que muitos dos detetives levaram a incompetência ao seu mais alto nível: Warren, em especial. A principal contribuição do comissário à busca foi dar um vexame quando se deixou perseguir por dois mastins no Regent's Park (os cães estavam sendo testados para ver se conseguiriam farejar o Estripador). No seu desespero de encontrar o assassino, a Scotland Yard recorreu até a um espírito, o vidente Robert Lees (interpretado por Donald Sutherland no filme).

HOLLYWOOD



Christopher Plummer como Holmes e James Mason como Watson

Primeira tentativa séria de retratar na tela o detetive de Conan Doyle, *Sherlock Holmes* (1932) tinha Clive Brook no papel-título. Em 1939, Basil Rathbone e Nigel Bruce estrelaram *O cão dos Baskervilles*, bastante fiel à novela de Conan Doyle. Durante a Segunda Guerra Mundial, a Universal modernizou os personagens, produzindo uma dezena de filmes nos quais Rathbone e Bruce descobriam um aparelho de espionagem nazistas (*Sherlock Holmes em Washington*), desmascaravam lorde Haw Haw (*Sherlock Holmes e a voz do terror*) e evitavam que uma bomba roubada caísse em mãos inimigas (*Sherlock Holmes e a arma secreta*). Em *Visões de Sherlock Holmes* (1976), uma tentativa de demolir o mito de Holmes, Watson (Robert Duvall) convence Holmes (Nicol Williamson) a dar um pulo no consultório de Freud (Alan Arkin) em Viena para curar sua mania de perseguição e o vício da cocaína. Na comédia *Sherlock e eu* (1988), é Watson (Ben Kingsley) e não Holmes (Michael Caine) a inteligência mais afiada.

As teorias

Por causa da natureza espantosa dos crimes, algumas teorias em torno da identidade de Jack o Estripador presumem que ele exerceria a profissão de médico. Um dos primeiros estripadores suspeitos foi um certo dr. Alexander Pedachenko, teoricamente enviado pela polícia do czar para desmoralizar a polícia inglesa ou para desacreditar o movimento anarquista que florescia em Londres. Depois, houve um certo dr. Stanley, cirurgião na Harley Street, amigo íntimo do legista londrino Cedric Saunders. Segundo essa teoria, hoje desacreditada, a fúria assassina do dr. Stanley teria nascido como um ato de vingança contra as prostitutas, que transmitiram sífilis ao seu filho (que acabou morrendo dessa doença). Também houve especulações de que o Estripador seria uma mulher, talvez parteira.

Na verdade, os crimes brutais mostravam poucos sinais de conhecimentos médicos — as mutilações indicavam meramente que o assassino sabia, mais ou menos, onde ficavam os órgãos vitais. Outras teorias sugerem que os crimes foram obra de um “maníaco sexual”, mas em momento algum, em nenhum dos cinco processos, foi reportada ou sequer insinuada agressão sexual.

Quando alguém, presumivelmente o Estripador, gritou a giz, num muro próximo ao local onde Catharine Eddowes foi assassinada, a frase “os judeus [escrito *Juws*, não *Jews*] são os homens em quem ninguém põe a culpa de nada”, a atenção se voltou para os suspeitos judeus (a palavra *Jews* poderia estar grafada *Juws* se o assassino fosse um imigrante recente) e para os suspeitos maçons (a palavra *Juws* faz parte do seu ritual de iniciação). A especulação em torno dos maçons cresceu quando se soube que o comissário Warren, conhecido maçom, mandara apagar o graffiti. Uma das hipóteses atribuía os crimes a Charles Ludwig, cabeleireiro alemão que já havia aterrorizado prostitutas. A rainha Vitória estava decididamente convencida de que o Estripador era um marujo estrangeiro. Até perguntou ao ministro do Interior se os navios estrangeiros estavam sendo investigados (estavam, sim).

O primeiro suspeito levado para interrogatório, após os dois primeiros crimes, foi John Pizer, judeu polonês que trabalhava no comércio de couro. Ele tinha alibi — um deles era um policial — para ambas as noites e logo foi solto. Os apontamentos feitos sobre o caso por sir Melville Macnaghten, ex-chefe do Departamento de Investigações Criminais, indicam que houve pelo menos outros três suspeitos importantes: um advogado chamado Montague John Druitt, meio enlouquecido com a decadência do seu escritório (ele se suicidou em dezembro de 1888); outro judeu polonês, chamado Kosminski, que acabou num asilo público; e um médico russo homicida, citado como Michael Ostrog (mas que é frequentemente identificado como Pedachenko).

a princesa Mary, casou-se então com seu irmão mais moço, o duque de York, que mais tarde se tornaria o rei George V.

O duque de Clarence pode ter sido delinqüente, até demente, mas as provas contrárias à sua identidade como Jack o Estripador são definitivas, sobretudo porque ele se encontrava a quilômetros de distância de Londres quando alguns dos crimes foram cometidos. Mesmo assim, em 1976 Stephen Knight escreveu um livro de título infeliz, *Jack the Ripper: The Final Solution*, oferecendo uma versão alternativa, mais plausível, da história de Clarence. Knight propôs que os crimes teriam sido uma série de execuções rituais conduzidas para proteger o primogênito do príncipe de Gales, e portanto a própria monarquia, de uma exposição pública ao escândalo. O complô teria sido concebido e encomendado pela direção da sociedade secreta da maçonaria, entre cujos membros havia gente em altas posições, tanto na força policial quanto no governo britânico.

Segundo o livro de Knight, Jack o Estripador teria sido, na verdade, três pessoas: o médico da família real sir William Gull, o pintor Walter Richard Sickert e um cocheiro, John Netley. Mancomunados, eles tinham um sério problema a resolver: além de suas más ações e de seu mau comportamento, o príncipe Eddy (como era chamado o duque de Clarence) desposou às escondidas uma plebéia católica chamada Annie Crook e com ela teve uma filha. Logo depois, Annie Crook foi internada num asilo, de onde jamais saiu. A filha ficou sob os cuidados de Mary Kelly (sua amiga, testemunha do casório), que a levou para um convento.

O livro argumenta que, quando a notícia desses eventos chegou ao governo e à casa real, determinadas figuras (na maioria, maçons) concluíram que uma atitude imperiosa tinha de ser tomada. A fim de evitar os riscos de chantagem, Mary Kelly e as mulheres da rua a quem ela havia confidenciado o segredo precisavam ser silenciadas. Daí, a conspiração maçônica para fazer os horripilantes crimes do Estripador parecerem obra de um louco. Enquanto isso, a filha de Annie Crook sobreviveu, protegida por Walter Sickert, que, por seu turno, também teve um filho com ela. Foi esse Joseph Sickert quem (alegando ser neto do duque de Clarence) forneceu a Stephen Knight a maioria das informações.

Mas, e Sherlock Holmes? Inevitavelmente, à medida que crescia a fama do investigador fictício de sir Arthur Conan Doyle, havia gente querendo relacionar o detetive mais famoso do mundo ao assassino em série mais famoso do mundo. Alguns diziam que Holmes elucidara o crime, mas o criminoso era tão famoso que o assunto foi abafado. Outros diziam que Holmes apanhou o criminoso e o executou por suas próprias mãos. Alguns ousaram sugerir que o Estripador era o próprio Holmes. Afinal, ele possuía conhecimentos consideráveis de anatomia, era um mestre do disfarce, era esperto bastante para não ser apanhado, era vaidoso bastante para despistar a polícia e era um misógino assumido.

Assassinato por decreto, lançado apenas três anos depois do livro, endossa a versão de Knight para os crimes do Estripador praticamente sem alterá-la, mas dá a Sherlock Holmes (Christopher Plummer) a responsabilidade e o crédito pela solução. Mais do que em qualquer conto de Conan Doyle, Holmes está a favor dos desprotegidos, num estado de espírito de verdadeiro cruzado contrário à hegemonia do *establishment* britânico. A maneira de o diretor Bob Clark retra-

tar Londres na década de 1880 não dá nenhuma mostra confortável e inconsequente da nostalgia vitoriana iluminada a luz de gás. A pobreza do East End e a barbaridade dos crimes são expressas de modo preciso e horripilante. Os homens em altas posições são vistos como monstros paranóicos e irresponsáveis. No cerne do maior império do mundo reinam a corrupção e a dissimulação.

Contudo, com toda a força e integridade do filme, *Assassinato por decreto* toma liberdades excessivas com a Londres no final do século XIX. A Burlington House torna-se a Real Ópera de Covent Garden. O Real Hospital de Greenwich é transportado para o centro da cidade. E a Ponte da Torre parece existir vários anos antes de realmente ter ficado pronta. A preocupação latente da classe governante com a segurança do trono parece exagerada. Para sermos exatos, a monarquia tinha sido impopular na década de 1870; mas, um ano antes dos crimes do Estripador, a rainha Vitória foi recebida com grande entusiasmo nas ruas londrinas, ao celebrar o seu Jubileu de Ouro.

De resto, essa foi uma das primeiras críticas feitas ao livro de Knight. O fato de Annie Crook não ser descartada também intrigou os leitores (uma omissão que o filme, a duras penas, tentou retificar). Mas há coisas piores. Em 1978, Joseph Sickert confessou: "Trata-se de uma brincadeira. Eu inventei tudo." Àquela altura, *Assassinato por decreto* já estava em fase de produção. O fator Holmes-&-Watson do filme é, decerto, ficção pura. O enredo baseado em Sickert é, no máximo, fantasia impura. Só o Estripador é real. Mas quem foi o Estripador? Ele estava sozinho? Não sabemos. E, apesar de *Assassinato por decreto*, parece extremamente improvável que venhamos a saber um dia.



Londres na década de 1880

O crime corria solto no East End durante os anos 1880. Whitechapel, em especial, era um ninho de ratos. Bandos de fora de Londres — de Nichol e de Hoxton — atacavam o bairro mal iluminado aterrorizando prostitutas, roubando os transeuntes e extorquindo dinheiro dos lojistas a título de "proteção". A maioria das prostitutas de Whitechapel, inclusive as vítimas do Estripador, estavam longe de ser as glamorosas mariposas de rua retratadas por Hollywood. Ao contrário, eram esqueléticas mendigas, desdentadas cinquentonas buscando alívio no gim barato. (Mary Kelly, de 24 anos, era uma exceção.) As doenças venéreas eram quase tão difundidas quanto a pobreza, nos casebres superpovoados de Whitechapel. Só em Londres, calcula-se que surgia a cada ano um milhão e meio de novos casos de sífilis.

Mais tarde...

O fracasso da perseguição a Jack o Estripador quase deixou a Polícia Metropolitana em frangalhos. Sir Charles Warren foi obrigado a se demitir como comissário e a operação malograda levou a uma revisão completa das técnicas de investigação criminal. Mas, graças ao trabalho diligente e habilidoso do sucessor de Warren, James Monro, a reputação da "Met" sobreviveu àquela década. A Scotland Yard jamais divulgou qualquer pronunciamento oficial sobre o caso do Estripador, e tantos documentos se perderam ao longo dos anos que é difícil hoje lançar novas luzes sobre os crimes. A investigação sobre o Estripador prosseguiu até bem depois do assassinato, em 9 de novembro, da última vítima, Mary Kelly. Policiais extras ainda patrulharam Whitechapel até julho de 1889.

Leituras de apoio

W. J. Fishman, *East End 1888: A Year in a London Borough Among the Labouring Poor* (Duckworth, 1988)

Stephen Knight, *Jack the Ripper: The Final Solution* (Harrap, 1976)

Philip Weller, *The Life and Times of Sherlock Holmes* (Bracken, 1992)

1979/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Bob Clark; PRODUTOR: Rene Dupont, Bob Clark; ROTEIRO: John Hopkins; ESTÚDIO: Avco Embassy; VÍDEO: Globo Vídeo; DURAÇÃO: 121min.

ELENCO

Sigmund Freud (Montgomery Clift)

Cecily (Susannah York)

Josef Breuer (Larry Parks)



Uma conferência clínica de Jean-Martin Charcot

A histeria

O conjunto de sintomas conhecido como histeria havia sido diagnosticado, sob esse ou aquele nome, muitos séculos antes de Freud. No século XIX, entretanto, eles mereceram atenção especial dos pesquisadores médicos. Alguns ampliaram tanto o significado de *histeria* que o conceito se tornou irreconhecível, mas, na linguagem comum, o termo significava uma reação excessiva aos estímulos e uma paralisia inexplicável motivada por causas psicológicas.

Ao contrário da crença generalizada, os médicos, a partir do século XVII, tinham certeza de que os homens também podiam ser tão histéricos quanto as mulheres. Quando Freud foi a Paris, no outono de 1885, para trabalhar por vários meses com o célebre neurologista Jean-Martin Charcot, viu essa idéia amplamente confirmada.

FREUD, ALÉM DA ALMA

Freud

Peter Gay

do seus pacientes neuróticos no divã e escutando-os num silêncio concentrado; fazendo conferências e escrevendo sobre seus casos; lutando — não há outra palavra cabível — contra o *establishment* médico e sobretudo psiquiátrico.

Sua vida dá um grande drama, porém um drama particular, onde a maior parte da ação transcorre dentro da mente. A questão era traduzir essa ação num roteiro viável que produzisse um filme do qual as platéias não fugissem. Pode-se avaliar a dificuldade da empreitada lendo os dois roteiros que Jean-Paul Sartre escreveu, a pedido de John Huston, no final dos anos 50: Sartre tomou consideráveis liberdades. Para dar um exemplo, ele tomou o mais controverso dos casos de Freud, conhecido como “Dora”, situou-o em 1892 e fez Freud massagear as costas da sua analisanda quase que inteiramente nua. Um historiador observará que a verdadeira Dora passou cerca de onze semanas como paciente de Freud no final de 1900 e que, nessa época, ele já não massageava ninguém há anos. Além disso, o relato publicado por Freud em 1905 deixava perfeitamente claro que ele jamais havia encostado um dedo em Dora. Na verdade, mesmo em 1892, Freud não levava seus pacientes a se despirem e só lhes massageava a testa. Uma analisanda bonita, sem nada além das meias, pode captar determinadas atenções na sala escura; o traje sumário pode até insinuar um erotismo subjacente no tratamento de Dora por Freud, que não seria de todo descabido. Mas a cena representaria o triunfo da liberdade dramática sobre a verdade histórica.

Huston gostou do roteiro de Sartre, mas não pôde chegar a um acordo com o idolatrado escritor quanto a mudanças e cortes; a segunda tentativa de Sartre, destinada a ser mais curta, acabou sendo mais comprida, e afinal Huston preferiu recorrer a dois confiáveis negociantes da palavra, Charles Kaufman e Wolfgang Reinhardt, para emendarem a obra de Sartre. O resultado veio à tona em 1962, de início intitulado simplesmente *Freud* e pouco depois (na tentativa de faturar a reputação de Freud como médico sexólogo) como *Freud: The Secret Passion*.

Os substitutos de Sartre descobriram três modos de valorizar como cinema a tragicomédia que foram os anos heróicos de Freud: primeiro, mostram Freud

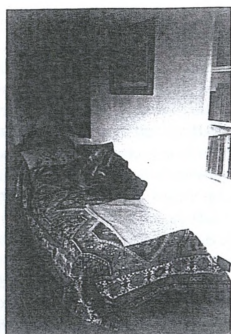
A idéia de fazer um filme sobre Sigmund Freud (1856–1939), o lendário fundador da psicanálise, não é de imediato atraente. Mesmo porque, pouca coisa lhe havia acontecido em vida até que a anexação da Áustria pelos nazistas, em março de 1938, obrigasse o já idoso Freud a trocar de casa para exilar-se na Inglaterra — ele tinha quase 82 anos e estava bastante doente. Freud foi um médico judeu que conseguiu vencer a nítida desvantagem de ser judeu em Viena. Mas outros médicos poderiam dizer a mesma coisa. Freud fez mais: mudou o mundo. Mudou-o de um jeito muito interior: contemplando seus próprios sonhos, seus próprios atos falhos e a morte do seu próprio pai; colocando



Sigmund Freud, nascido Sigismund Schlomo Freud, nasceu em Freiberg, na Morávia, a 6 de maio de 1856, filho de Jacob Freud, um pobre vendedor de roupas judeu, e da sua terceira esposa, Amalia Nathanson Freud. Aos quatro anos, Freud e a família mudaram-se para Viena. Logo se mostrou um aluno bem-dotadíssimo, tendo à frente um futuro tão brilhante quanto um judeu poderia esperar em Viena. Ingressou na Universidade de Viena em 1873, primeiro estudando humanidades, logo voltando-se para a medicina. Foi uma escolha feliz: os professores, quase todos importados da Alemanha, estavam no topo de suas carreiras e trabalhavam segundo um universo científico rigoroso no qual Freud caiu como uma luva. Freud realizou algumas pesquisas empíricas em biologia que confirmaram as suas tendências para o positivismo — a busca diligente de provas e a suspeita de teorias filosóficas grandiosas.



Junto com Marlon Brando e James Dean, Montgomery Clift sintetizava a nova onda de jovens astros de estilo naturalista de representação e não-conformista de comportamento que influenciariam toda uma geração de espectadores. Quando Hollywood descobriu Clift em 1941, o ator de traços clássicos e já com experiência de palco recusou-se a assinar um contrato de sete anos com a MGM. Anos mais tarde, porém, ele aceitou o chamado de Howard Hawks para estelar *Rio Vermelho* (1948), ao lado de John Wayne. Com seu ar débil de ambigüidade sexual, Clift expressava uma combinação de sensibilidade e sensualidade raramente (se é que algum dia) vista antes. Também brilhava interpretando solitários e idealistas sensíveis, imbuindo tais personagens de uma força psicológica irrequieta e contemporânea. Segundo o diretor John Huston, que enfrentou grandes dificuldades com esse astro atormentado, "a combinação de drogas, bebida e homossexualismo foi dose demasiada para ele". Clift morreu de ataque cardíaco em 1966, aos 45 anos.



O divã de Freud

As origens da psicanálise

A psicanálise foi menos um acontecimento inesperado do que uma evolução. Freud criou o vocábulo em 1896, mas já caminhava para adotá-lo havia anos. Depois de montar seu consultório particular em 1882, ele começou a se especializar no tratamento daquilo que era definido simplesmente como problemas mentais. No limiar dessa ampla área do conhecimento só havia indefinição na nomenclatura e confusão quanto ao tratamento. Neurastenia, o termo predileto da época, podia significar quase qualquer coisa. Mas Freud deu uma medida de clareza ao cenário e desenvolveu teorias inovadoras sobre as causas do que chamava de "neuroses".

A partir do início da década de 1890, começou a escrever seus sonhos e a ouvir os sonhos de seus pacientes. Em 1895, publicou — junto com o amigo mais velho, mais próspero, mais generoso, o dr. Josef Breuer — a primeira coletânea de casos analíticos, todos de mulheres, e todos de histeria. Breuer havia contado a Freud o estranho caso de Anna O. que, como Freud definiria mais tarde, foi o primeiríssimo da psicanálise. Breuer — intrigado com as manifestações de paralisia, ora crescente, ora decrescente, dessa paciente, com a sua incapacidade de falar a língua materna e com outros estranhos sintomas — introduziu (com a colaboração ativa da paciente, que era extremamente inteligente) o que chamou de "cura falada". Breuer fez Anna O., principalmente através da hipnose, recordar acontecimentos que ela tinha se esforçado ao extremo para banir da mente. Desse modo, segundo relatou, Breuer conseguiu libertá-la dos sintomas, um a um. Embora otimista demais (Anna O. ainda precisava de muito tratamento), foi o relatório do caso publicado por Breuer em 1895 (em *Studies in Hysteria*, junto com Freud) que abriu caminho para o desenvolvimento das técnicas psicanalíticas.

meditando e caminhando por Viena à noite, de fraque e cartola, tentando, quase desesperado, resolver as contradições das teorias que desenvolve. Mostram-no também pensando em voz alta dentro de casa, caminhando a passos largos pela sala, monologando mais do que dialogando com a mulher, que (embora sinta ciúmes das pacientes ricas e bonitas e se irrite com a preocupação de Freud com temas obscenos) demonstra claramente que acredita nele. Os pesadelos de Freud, quando tropeça nas terríveis verdades da natureza humana, são da competência da intrepidez demonstrada pelo pesquisador que se lança no abismo do amor e da agressão. A técnica de Huston para dramatizar os processos históricos do pensamento induz Montgomery Clift, que interpreta Freud, a muitos estados contemplativos. Está contemplativo quando assiste ao grande Jean-Martin Charcot, em Paris, dissolvendo e criando em poucos minutos os sintomas da histeria. Está contemplativo quando assiste à análise de maior destaque no filme, uma jovem atraente em parte inventada pelos roteiristas, em parte extraída de alguns casos de Freud, tentar mexer as pernas pela primeira vez em anos.

Em segundo lugar: ao abordarem o conflito aberto entre Freud e o *establishment* médico vienense, os roteiristas exageraram demais as reações a duas das conferências de Freud. Mostram os médicos gritando, pulando e ostensivamente saindo do auditório. O próprio Freud, sempre ousado em face da oposição e só um pouco inclinado a sentir pena de si mesmo, jamais relatou qualquer coisa parecida com essa rejeição brutal, gritante e até física às suas provocadoras afirmações, de que todas as neuroses têm origem sexual e de que os impulsos sexuais começam não na puberdade mas na primeira infância.

O terceiro modo, e o menos falível, de abordar Freud elucidando os grandes mistérios das neuroses humanas — e, de resto, os mistérios ainda mais profundos do comportamento humano normal — era evidentemente mostrá-lo tratando dos pacientes. Esses encontros ocupam grande parte de *Freud* mas, por mais evocativos que sejam, por mais que descrevam as posteriores descobertas freudianas sobre a técnica analítica e o funcionamento da mente, são vinhetas que se tornam também fonte de muita confusão. Elas dão ao espectador mal-informado uma noção incorreta a respeito da evolução da psicanálise, do final da década de 1880 ao final da década seguinte, e levam o espectador bem-informado a sair correndo em busca de uma biografia confiável, para ter certeza de que se lembra corretamente da história de Freud.

Não seria pedantismo fazer críticas à inexactidão que Huston e sua equipe introduziram nesta história da psicanálise; ao contrário, seria uma tentativa de advertir as platéias de que o que vão ver é uma bem-intencionada pseudo-história. Alguns itens podem dar uma idéia do quanto os produtores de *Freud* omitiram. Anna O., a paciente número um da psicanálise, era (como o filme corretamente observa) paciente de Josef Breuer, amigo e generoso protetor de Freud. Ela poderia ter reivindicado a prioridade entre todos os pacientes psicanalíticos: foi em Anna O., entre 1880 e 1882, que Breuer usou a hipnose para chegar às fontes dos sintomas e descobrir que aqueles sintomas desapareciam sempre que ela verbalizava os momentos precipitadores. Anna O. é importante também porque Breuer relatou detalhadamente o caso a Freud e, a pedido de Freud, com

muita frequência. Mas, ao contrário do que está no filme, Freud jamais tratou dela, nem sequer a conheceu.

Freud também não seguiu os passos — quer no interesse da psicanálise, quer não — de qualquer analisando do sexo feminino. O filme mostra-o fazendo isso com a personagem Cecily, seguindo-a ostensivamente até a cidade, de noite; hipnotizando Cecily até chegar às raízes das suas experiências traumáticas, num período que só pode ser o final do século XIX (após a morte do pai dela, ocorrida em 1896). Mas Freud, assim que descobriu a vantagem de permanecer sentado atrás dos pacientes, desistiu da hipnose. E, na vida real, todos esses fatos ocorreram bem antes do fim do século.

Outro item: quando, no filme, Freud descobre o que chama de complexo de Édipo (termo, a propósito, que ele só iria usar anos mais tarde), sente-se terrivelmente culpado e com vontade de abandonar a sua investigação, porque aquilo lhe revela seu ódio latente ao próprio pai. Na verdade, não existem provas de que a teoria edípica de Freud o tenha deprimido em qualquer sentido. Ao contrário, ele sempre gostou de observar que todo homem é um pequeno Édipo em algum momento de sua vida.

O que Freud faz relativamente bem é documentar as pesquisas de um homem brilhante — mesmo quando as descobertas, como por exemplo o tratamento da histeria por Charcot, aparecem de modo um pouco fácil e casual demais. Para quem estiver muito interessado em uma cronologia dos primórdios da psicanálise, uma boa biografia continua sendo indispensável.

Leituras de apoio

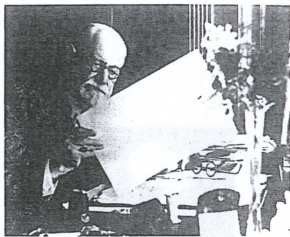
Peter Gay, *Freud: uma vida para nosso tempo* (Companhia das Letras, 1989)
Ernest Jones, *Vida e obra de Sigmund Freud* (Jorge Zahar Editor, 1979)

1962/EUA/P&B

DIRETOR: John Huston; PRODUTOR: Wolfgang Reinhardt; ROTEIRO: Charles Kaufman, Wolfgang Reinhardt; ESTÚDIO: Universal; DURAÇÃO: 140min.

Dora

Entre os controversos casos clínicos publicados por Freud, o "Fragmento de uma análise de um caso de histeria", vulgarmente conhecido como "Dora", permanece o mais discutido de todos. Dora, uma jovem bonita e histérica, estava sendo tratada por Freud no final de 1900 e interrompeu a análise, ainda longe de completada, ao cabo de onze semanas. A audaciosa interpretação dada por Freud ao que a paciente comunicava, as suas intimidações, a sua falta de sensibilidade para com as necessidades prementes de Dora são há muito tempo alvos de críticas — e não só das feministas. Freud sentiu o fracasso e só publicou o caso em 1905. Mas, corajosamente, publicou o caso de qualquer maneira, tomando-o como uma instância do fracasso ao lidar com o que chamou de "transfêrência" da paciente — a cessão, para o analista, de sentimentos, tanto amorosos como hostis, na verdade reservados para outras pessoas. Assim, Freud transformou uma derrota em avanço técnico.



Freud por volta de 1930

Mais tarde...

A psicanálise foi vítima do seu próprio êxito. Nos anos 50, ela parecia não só a cura mental da moda, mas também uma solução para problemas políticos e sociais. Esta supervalorização fatalmente fez com que a ilusão se transformasse em desilusão. Além disso, o progresso no estudo neurológico do cérebro e a descoberta de medicamentos que alteram os estados de espírito levantaram sérias questões sobre o futuro lugar da análise na cura das doenças mentais. Mas os obituários da psicanálise mostraram-se todos prematuros; entre jovens médicos, o interesse pela análise parece estar crescendo novamente e, embora suas perspectivas permaneçam nebulosas, parece provável que a psicoterapia será nas próximas décadas uma combinação de medicamentos com a "cura falada". E mesmo que a sessão psicanalítica acabe desaparecendo, a contribuição da ciência freudiana para o entendimento da mente continuará sendo indispensável.

ELENCO

Winston Churchill (Simon Ward)

Lady Jennie Churchill (Anne Bancroft)

Lorde Randolph Churchill (Robert Shaw)



Randolph Henry
Spencer Churchill

A democracia dos conservadores

Churchill gostava de invocar o nome do pai como o paladino da "democracia conservadora". Na verdade, Randolph desprezava a democracia; sua explicação para esse conceito original era que as classes superior e inferior da Inglaterra deviam unir-se em uma "franca imoralidade" contra os "sebentos hipócritas" da classe média. Numa verdadeira democracia, Randolph jamais conseguiria eleger-se para o Parlamento. Na Inglaterra de hoje, para se elegerem, os candidatos precisam agradar a circunscrições de aproximadamente 50 mil pessoas cada; naquela época, no distrito da família Churchill, havia apenas 1.071 eleitores habilitados, dos quais 565 votaram em Randolph. A classe alta controlava ambas as câmaras do Parlamento; três em cada quatro deputados eram, de alguma forma, aparentados com os lordes sentados na câmara alta.

NAS GARRAS DO LEÃO

Young Winston

William Manchester

Nas garras do leão levanta a questão de se um filme, por mais espetacular que seja o enredo ou por mais famosos que sejam os produtores, deve tentar alcançar a um só tempo os padrões máximos de arte cinematográfica e fidelidade histórica. Se julgarmos por este exemplo, a resposta é: quem quer alcançar ambos pode não alcançar nenhum.

Inegavelmente, a vida do jovem Winston Churchill foi rica em drama. Mesmo neto de duque, teve uma infância infeliz. Em adulto, achava que o modo mais rápido de alcançar suas metas, já então políticas, era através da fama militar. Conseguiu. E ganhou um assento na Câmara dos Comuns.

O filme começa no Dia da Vitória na Segunda Guerra Mundial, momento supremo na carreira do primeiro-ministro, e leva-nos de volta ao início da década de 1880. Vemos Winston sendo açoitado por um mestre cruel, frustrando-se nos exames e ao mesmo tempo admirando as incursões de sua mãe pela sociedade de Londres e os magníficos desempenhos do pai no Parlamento. Randolph tem um leve interesse pelo futuro do filho mas, quando atormentado pela doença, volta-se contra o garoto.

Morre o pai. O filho, servindo em Sandhurst, atende ao chamado dos clarins imperiais na Índia, no Sudão e na África do Sul. O diretor Richard Attenborough usa ao máximo a colorida parafernália de tropas vitorianas ao som dos acordes de "Os granadeiros britânicos" e "Soldados da rainha". O nosso herói trabalha também como correspondente de guerra e seus despachos acabam ofendendo lorde Kitchener; mesmo assim, quando Kitchener e seu exército vingam Gordon "Chinês" em Omdurman, lá está Churchill, galopando à frente, brandindo o sabre na derradeira das grandes cargas de cavalaria da História.

Ele concorre ao Parlamento e perde. A seguir, vemo-lo às voltas com a Guerra dos Bôeres. Capturado, consegue escapar sensacionalmente atravessando 500 quilômetros de território inimigo. A imprensa o consagra, ele ganha uma segunda eleição para a Câmara dos Comuns e faz seu primeiro discurso.

Tudo isso é mais ou menos verdadeiro, embora algumas liberdades sejam tomadas. O primeiro discurso, por exemplo, é totalmente falso, e o protagonista não podia ter vislumbrado a futura esposa na galeria "dos estranhos", como mostra o filme, porque só a conheceria três anos mais tarde. Há também a cena em que um jornalista pergunta a lady Churchill sobre a sífilis de Randolph: é inconcebível que, na década de 1890, um repórter inquirese a esposa de um ministro de gabinete a respeito da doença venérea de seu marido. Ainda assim, os erros de citação são poucos.

Os erros de omissão, por outro lado, são inúmeros. O roteirista Carl Foreman recorreu praticamente a uma única fonte — as amenas memórias que Winston lançou em 1930, *Minha mocidade*. As reminiscências do grande homem não têm



Winston Churchill após formar-se em Sandhurst

Churchill publicou um artigo na revista *Pall Mall* descrevendo um de seus dias típicos em Sandhurst, a equivalente britânica da americana West Point. Toque de levantar às seis da manhã; 45 minutos mais tarde, os corredores estão repletos de cadetes trajando imaculados uniformes azuis, "aprofundando-se nos segredos das táticas e nas excentricidades das fortificações". O café da manhã é servido às oito.

Ao desfile matinal, uma hora depois, seguem-se: ginástica, formação de batedores em frente ao pavilhão de *cricket*, exercícios de baioneta, aulas sobre postos e ataques a posições inimigas, e almoço.

As aulas de equitação, dadas no início da tarde, são obrigatórias até para os cadetes da infantaria; os que não possuem equipamento, como é o caso de Winston, alugam-no nas cavalariças locais.

Os esportes começam às quatro da tarde. O chá e os estudos precedem o rancho, que é a única refeição formal da escola. As noites são dedicadas à leitura, à conversa, aos jogos de *whist* e bilhar e, às vezes, a assistir lutas de boxe entre cadetes.



Simon Ward no set de *Nas garras do leão*

Ao ver *Os canhões de Navarone* (1961), Winston Churchill percebeu que havia encontrado o homem certo para adaptar e produzir um filme sobre a sua própria juventude. Ofereceu pessoalmente ao produtor de *Os canhões de Navarone*, Carl Foreman, os direitos de suas memórias de 1930, *Minha mocidade*. Mas Foreman estava ocupado, na ocasião, e não pôde assumir de imediato o projeto; Churchill faleceu em 1965, antes de o filme ser rodado. *Nas garras do leão* foi completado em 1972 com roteiro de Foreman e direção de Richard Attenborough, em geral tido como o maior profissional de épicos históricos.



Soldados britânicos na Guerra dos Bôeres

A grande fuga

Muita gente sabe que foi graças à sua escapada espetacular de um campo bôer de prisioneiros de guerra que Winston Churchill disparou para a fama e se elegeu pela primeira vez para o Parlamento. O filme tira bastante partido desta façanha heroica. Menos conhecidas são as circunstâncias abstrusas da sua captura.

Em novembro de 1899, a província de Ladysmith, na África do Sul, viu-se tomada pelos bôeres. Entre os britânicos acoados no interior da província estava o jovem Winston Churchill, ex-oficial de cavalaria, agora civil, correspondente de guerra do *Morning Post*. Impaciente para ver ação, quando convidado a viajar a bordo de um trem blindado patrulhando o *front*, ele aceitou imediatamente.

Foi uma decisão nada sábia. O trem era uma monstruosidade, um tributo à mente militar obtusa de um certo coronel C. J. Long. Consistia em uma locomotiva e três vagões, todos protegidos por grandes pranchas de ferro cinza-azulado, com brechas permitindo que os soldados disparassem. Mas não havia tropas montadas acompanhando-o porque, alegava Long, o trem era invulnerável.

A verdade era outra: uma moleza. Assim que o trem dobrou uma curva e a fumaça se perdeu de vista, os guerrilheiros do Transvaal colocaram pedras nos trilhos e ficaram esperando. Na viagem de volta, ao soar do apito da máquina pesadona, os bôeres abriram fogo. O maquinista colocou mais lenha. O trem fez a curva, bateu nas pedras e descarrilou, acabando, entre outras coisas, com a inventiva carreira do coronel.

Instintivamente, o jornalista Winston assumiu o controle e conclamou voluntários para endireitarem os vagões. Estava nessa atividade típica de guerrilheiro da resistência quando viu diante de si os canos de dois rifles Mauser dos bôeres.

Tardia e ingenuamente, ele alegou que, como correspondente de guerra, não podia ser preso. Mas os seus captores não concordaram; tinham-no observado bem. Mais tarde, contudo, quando o comandante supremo soube que aquele prisioneiro era filho de lorde inglês, decidiu soltá-lo. Então deu-se a irônica virada: antes que a ordem de soltura de Winston chegasse ao campo de prisioneiros, ele já estava do outro lado da cerca, a caminho da liberdade. Tivesse o edital chegado 24 horas antes e a fama instantânea não o teria alcançado. Ele teria precisado de um outro expediente para chegar à Câmara dos Comuns. Obviamente, sendo Churchill, teria encontrado um.

preço, é claro, mas elas apresentam o passado como ele o recordava, nem sempre como tudo realmente se passara.

Se hoje temos uma idéia razoavelmente clara desse passado, é em parte porque o próprio Churchill deixou atrás de si um extraordinário rastro de documentos — a sua família parece ter salvado tudo a respeito dele, menos o papel higiênico que ele usava no banheiro. A maioria desses registros encontra-se nos oito volumes da biografia oficial e nos 14 volumes anexos, compreendendo ao todo 20.827 páginas. Podemos também examinar fontes da época: os jornais, diários, cartas, autobiografias e 217 coleções de papéis particulares, guardadas hoje em arquivos tão variados quanto a Biblioteca Nacional da Escócia ou a Biblioteca da Universidade do Texas.

O passado aí revelado é não só mais profundo como também mais soturno que a biografia chapa-branca que Foreman nos quis impingir. Para entender a juventude de Winston, é preciso captar o verdadeiro caráter de seus pais. Aos olhos do jovem, lorde Randolph Churchill era e sempre seria um grande homem. A verdade é que Randolph foi um demagogo superficial cuja estrela brilhou rapidamente no firmamento político inglês em meados da década de 1880 e que, por causa de seus pareceres incrivelmente corruptos, sumiu de vista.

Winston alcançou a idade da razão durante o auge da fama parlamentar do pai e tornou-se por isso o seu paladino mais ardente, escrevendo cartas de adoração, lutando com qualquer garoto que falasse mal dele. Randolph? Ignorava o filho. Não sabia se matriculara Winston em Eton ou em Harrow; não sabia sequer a idade do filho. Certa ocasião, teve um compromisso em uma casa em frente ao colégio onde Winston estudava, mas sequer cogitou de atravessar a rua e dar uma rápida olhada no filho. Após a queda do poder, amargurado, Randolph passou a odiar o filho.

A mãe de Winston, nascida nos Estados Unidos, era da mesma cepa. *Lady Randolph Churchill* — Jennie — foi uma mulher muito linda, superficial, egoísta e coberta de jóias. Qualificou o filho, já homem feito, de “interessante”. Mas jamais gostou de crianças. Gostava, sim, de festas, intrigas sociais e aventuras românticas. O romancista George Moore calculou que, ao todo, Jennie deitou-se com cerca de duzentos homens. Sem dúvida, um exagero. Mas, inquestionavelmente, ela concedia com generosidade os seus favores. Os nomes de 19 amantes, entre eles o príncipe de Gales, mais tarde Eduardo VII, sobrevivem. Winston conheceu alguns, e pelo menos um deles era mais amável com ele e lhe dedicava mais tempo que seu próprio pai.

A partir dos sete anos, o garoto escrevia freqüentemente à mãe, e não raro todos os dias. Na maioria das cartas, dignas de pena, clamava por atenção e não tinha resposta. Os pais dos outros garotos costumavam visitar os filhos nas datas especiais; os de Winston ficavam ausentes. Ele não tinha autorização para ir para casa no Natal porque a casa ficava cheia de visitas. Na época das férias, Jennie o enviava à França, prometendo-lhe uma semana em casa quando retornasse, mas quebrava a promessa.

Winston, ignorado, culpava a si mesmo. Precisando de um escudo para a sua adoração contínua, idealizava os pais criando imagens de como gostaria que eles fossem. E quanto menos os visse, mais fácil se tornava a transformação. Seu

ressentimento precisava ser direcionado para outra parte. Assim, ele se tornou uma criança difícil e mau aluno. Em 1895, a morte do pai o libertou disso, mas por toda a vida ele continuou sendo assolado por transe depressivos. Chamava esses transe de "o cão negro". O amor, concluiu, era algo a ser conquistado. E ele foi buscá-lo em suas conquistas, tornando-se um monstro de ambição e de energia bruta.

No enredo de Foreman, a negligência dos pais só é brevemente mencionada. Jennie aparece como uma mulher com um sorriso trêmulo e vago, há muito sofredora; às vezes parece embalsamada. Quase no final do filme, tem o desplane de deplorar o "modo incômodo como Lloyd George olha as mulheres". Quem suspeitaria que ela própria havia sido, desde a puberdade, uma apreciadora de braguilhas?

Aspectos de Winston também são omitidos. A gente é tentada a concluir que apresentar personagens finitos representa quase que um imperativo do cinema. Como, se era um estudante tão medíocre, Winston ficou tão sábio? A resposta — ele se tornou autodidata estudando durante as prolongadas sestras, sufocantes de calor, na Índia — não está lá. E como desenvolveu seu gênio literário? Afinal, Churchill foi laureado com o Prêmio Nobel. Pelas tantas ficamos sabendo, sem preparativos prévios, que ele acaba de ter um livro publicado. O tema é descartado.

Estéril, vazio de conflitos autênticos, endossando tacitamente o imperialismo à século XIX, o filme se desenvolve como uma peça bem-feita de Pinero, por exemplo, que de vez em quando nos atinge na cabeça com uma tonitruante lembrança da figura imponente que o nosso herói há de tornar-se um dia, mas sempre desacompanhada de qualquer explicação do porquê. Para sermos justos, *Nas garras do leão* evita ser reverente ou servil. É bom entretenimento, suave e inofensivo — e talvez devamos nos contentar com isso. Mas, tendo em vista a história e os talentos em jogo, esperava-se muito mais.

Leitura de apoio

WILLIAM MANCHESTER, *The Last Lion - Winston Spencer Churchill 1874-1932: Visions of Glory* (Little, Brown, 1983)

1972/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Richard Attenborough; PRODUTOR: Carl Foreman; ROTEIRO: Carl Foreman; ESTÚDIO: Columbia; DURAÇÃO: 145min.

As jogadas de Salisbury

Os liberais de William Gladstone estavam no poder quando Randolph Churchill adquiriu fama de estrategista parlamentar, cheio de energia, e de pitoresca mosca-varejeira dos conservadores, batendo sem piedade no "Grande Velho" ao mesmo tempo em que batia na questão da autodeterminação da Irlanda. Churchill! desempenhou papel relevante na vitória esmagadora dos conservadores em 1886 — os jornais chamaram-no de "grande adversário" de Gladstone —, e isso lhe inflamou as idéias. Sentiu-se capaz de derrubar o novo primeiro-ministro, lorde Salisbury, e de suceder-lhe.

Salisbury, ciente disso, nomeou o desafiante de 37 anos de idade para ministro da Fazenda. Com isso, o premier estava dando a Randolph a corda com que, seis meses mais tarde, ele se enforcaria: renunciou ao gabinete, contando deflagrar uma revolta dos conservadores; Salisbury aceitou a renúncia, não houve revolta alguma e a carreira política de Randolph se acabou.



William Gladstone



Jennie Churchill

Mais tarde...

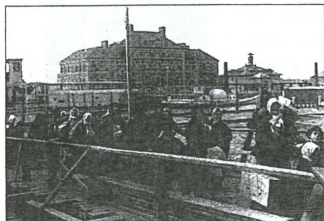
Randolph Churchill morreu de sífilis em 1895. Jennie viveu até 1921, casou-se mais duas vezes e até trabalhou em cinema. Em 1910, Winston e seu colega agitador, o liberal Lloyd George, lançaram as fundações do sistema de previdência social na Inglaterra; Lloyd George tornou-se então o primeiro-ministro britânico da Primeira Guerra Mundial. Antes de ser o premier da Segunda Guerra Mundial, Churchill ocupou todos os cargos no gabinete, exceto o de ministro do Exterior. No final viu Hitler ser derrotado, mas o Império que tanto amava estava perdido para sempre. Falecido em 1965, Churchill foi enterrado ao lado dos pais, no cemitério de Bladon, a mais ou menos um quilômetro do palácio de Blenheim, onde nasceu. Toda a nação, com a rainha à frente, o pranteou.

E L E N C O

Gitl	(Carol Kane)
Jake	(Steven Keats)
Bernstein	(Mel Howard)
Mamie	(Dorrie Kavanaugh)

HESTER STREET

Joyce Antler



A imigração

De 1880 a 1920, mais de 2 milhões de judeus — cerca de um terço de toda a população judia do Leste europeu — emigraram para os Estados Unidos. Essa migração maciça, seguindo as pequenas migrações de judeus alemães e centro-europeus do século XIX, foi provocada por uma série de pogroms violentos e por leis que restringiam o trabalho, a educação e a radicação dos judeus após o assassinato, em 1881, do czar russo Alexandre II. Em 1880, a população judia dos Estados Unidos, cerca de 250 mil, representava 3% de todos os judeus do mundo. Em 1924, quando o Congresso americano aprovou legislação restringindo drasticamente a imigração do Leste europeu, a quantidade de judeus nos Estados Unidos havia disparado para 4 milhões, ou quase 25% da população judaica mundial.

Produção independente de orçamento mínimo, dirigida em 1975 por Joan Micklin Silver, *Hester Street* é uma adaptação cuidadosa de um conto de 1896 do influente editor e romancista Abraham Cahan. Embora falte ao filme a ironia mordaz do conto de Cahan, Silver, que também escreveu o roteiro, demonstrou uma sensibilidade inusitada para com as sutilezas da vida do imigrante que o enredo retrata.

Distribuído comercialmente pelo marido de Silver, Raphael, após ter sido recusado por Hollywood, *Hester Street* foi filmado em sua maior parte na rua Morton, de Greenwich Village (o verdadeiro Lower East Side apareceria moderno demais). Rodado

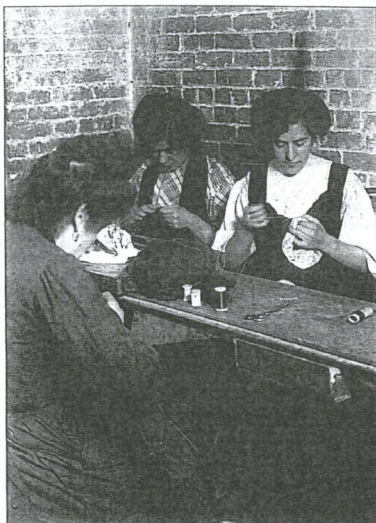
em preto-e-branco e usando muitas legendas em iídiche, o filme é autêntico tanto no tom divertido que assume em relação aos hábitos arcaicos dos personagens quanto nos cenários e no seu aspecto de época. Ao contrário da maioria das experiências de imigrantes representadas por Hollywood, *Hester Street* evita o sentimentalismo tanto em relação aos *shtetls* do Velho Mundo quanto aos guetos urbanos do Novo Mundo.

Concentrando-se no amor e no casamento, eventualidades inevitáveis na luta do imigrante para se adaptar à modernidade, *Hester Street* penetra sutilmente nos traumas da aculturação israelita em Nova York na virada do século. Jake, ex-Yekl, o protagonista do filme, não só mudara de nome assim que chegara aos Estados Unidos três anos antes, como já colocara de lado qualquer resquício de suas crenças religiosas anteriores. O bigode airoso, o boné esportivo e as roupas asseadas escondem o fato de que ele não passa de um pobre empregado de reles alfaiataria; também o seu flerte com Mamie, sofisticada garota de *dancing* de quem ele se enamorou, esconde o fato de que já possui uma esposa, Gitl, no Velho Mundo. Embora a aceite, quando Gitl chega inesperadamente com Yossee, o filho pequeno, Jake teme que a presença deles impeça a sua própria americanização.

O contraste entre Mamie e Gitl — só porque Mamie usa um enfeitado chapéu de penas e um vestido caro, Gitl desconfia que ela pertence à “nobreza” — é muito grande. “Deixe de ser simplória”, diz Jake a Gitl, “na América qualquer uma pode se vestir assim.” Concentrando sua irritação na aparência desganhada de Gitl, Jake insiste em que ela jogue fora a peruca (o *sheitel* que as mulheres ortodoxas casadas usavam por razões de modéstia) e se vista como uma americana “edicada”. De início relutante, Gitl acaba descartando a peruca e, em seguida, o lenço que a substituíra. Mas Jake resiste aos esforços que ela faz para agradá-lo, chamando-a de “gata molhada” quando Gitl aparece com os cabelos naturais. Aos seus olhos, ela será sempre uma simplória.

Em troca do pé-de-meia que Mamie economizara a duras penas durante anos e que lhe é oferecido em sinal de acordo, Gitl, embora relutante, concorda

A HISTÓRIA



Judias no Lower East Side, por volta de 1900

O uso da indumentária em *Hester Street* como expressão da luta do imigrante para se aculturar é bem fundamentado. No enredo de *The Promised Land*, um conto clássico de Mary Antin sobre a assimilação, um pai insistia para que a mãe ortodoxa descartasse seu *sheitel*, o que ela acabava fazendo sob relutância. Símbolo de devoção no Velho Mundo, o *sheitel* na América significava ser retrógrada e estrangeira. Livrar-se dele indicava que a mulher imigrante caminhava para se tornar americana; raspar a barba e os *payess* (cachos em volta das orelhas) significava o mesmo para o homem. Em um dos momentos mais reveladores de *Hester Street*, Jake se encontra com Gitl em Ellis Island. A primeira coisa que ele nota nela é a peruca volumosa, que lhe provoca repulsa; a primeira coisa que ela observa, alarmada, é que ele raspou a barba. Tal como a linguagem, tal como os costumes religiosos, tal como os hábitos de amor e de lazer, a indumentária reflete um dos aspectos fundamentais da identidade.



Carol Kane como Gitl

A roteirista e diretora Joan Micklin Silver escolheu o tema da imigração porque queria fazer um filme "válido" para a sua própria família. Os estúdios de Hollywood, que não se entusiasmaram com esses esforços, advertiram Silver de que o melhor a esperar em matéria de distribuição seria o circuito das sinagogas. Mas, quando *Hester Street* encontrou uma platéia mais entusiástica em Cannes, os Silvers conseguiram inserir o filme em vários mercados europeus. Os lucros dessas vendas para o exterior financiaram as primeiras projeções do filme na cidade de Nova York. Finalmente *Hester Street* estava de volta ao lar.

Os *dancings*

O encanto de Jake por Mamie e pelo cintilante mundo moderno dos *dancings* é verossímil. Na virada do século, o Lower East Side estava repleto de *dancings*. Enquanto expressão comercializada do novo conceito americano de lazer, os *dancings* eram frequentados quase sempre por cidadãos nativos e pelos imigrantes assimilados. Ofereciam aos trabalhadores e às trabalhadoras solteiras a oportunidade de se socializarem fora das reuniões sacramentadas pela família, e refletiam mais um aspecto do desejo que muitos jovens imigrantes tinham de descartar o passado e tornarem-se "verdadeiros" americanos. Enquanto trabalhadora independente, sozinha, a glamourosa Mamie representa para Jake a tentadora promessa de liberdade em Nova York.

Os casamentos e divórcios entre judeus

Ao contrário de Jake e Mamie, que se casam na Prefeitura em uma cerimônia civil, Jake e a primeira esposa, Gitl, se casaram com toda a certeza no Velho Mundo de acordo com os costumes judeus ortodoxos. A tradicional cerimônia de casamento é celebrada sob um *chuppah* (dossel) e inclui a leitura do *ketubah* (contrato matrimonial), a recitação de várias bênçãos e a quebra de um copo colocado sob os pés do noivo — lembrança simbólica da destruição do Templo e, dizem alguns, da fragilidade de todos os relacionamentos. Caso o casamento se dissolva um dia, as leis judaicas determinam que o casal obtenha o *get* (divórcio) de um *Bet Din* (tribunal religioso). Segundo as leis judaicas, casamentos e divórcios são contratos assinados por consentimento mútuo, mas somente o marido pode dar início ao processo de divórcio, ao qual a mulher precisa dar seu consentimento. Uma mulher cujo marido a abandone mas se recuse a divorciar-se dela é chamada *agunah* (mulher "ancorada") e está proibida de casar-se de novo.

em se divorciar. Na cena final do filme, Mamie, de véu e vestido de noiva, arrasta Jake, a pé, até a Prefeitura. Empobrecida, ela se recusa a gastar um níquel, sequer para pagar um transporte público; o seu sonho de montar uma academia de dança foi adiado. Gitl se vai com Bernstein, um devoto das escrituras que viera morar com ela e Jake. Gitl promete a Bernstein que poderá continuar a estudar depois de se casarem e montar uma mercearia... com o dinheiro de Mamie. Vestindo uma blusa sob medida, penteada com um topete da moda, Gitl está mais do que nunca em vias de se tornar uma "dama da cidade" como Mamie. Ela se "desabobalhou", como Mamie havia previsto.

Hester Street, na expressão da sua própria diretora, é um "filminho". Suas tensões menores — concentradas nas vidas de alguns imigrantes comuns — têm um paralelo no seu orçamento menor. Mas, retratando a evolução incansável do processo de assimilação e seus efeitos destrutivos sobre a vida familiar, *Hester Street* oferece precisão histórica ao falar nas tensões da americanização.

Com toda a decantada força da família judia, divórcio e abandono do lar eram comuns entre os imigrantes judeus na virada do século. O Lower East Side, lar do gueto judeu ("Onde estão todos os góis?", pergunta Gitl intrigada ao marido, "eles moram noutro lugar?"), registrava um dos mais altos índices de divórcios na cidade; o abandono do lar era um problema tão sério que o *Jewish Daily Forward*, o jornal editado por Cahan, tinha uma seção regular intitulada "Galeria de homens procurados", publicando fotografias dos desertores e pedidos para que eles entrassem em contato com as esposas. Por volta de 1902, o número de afastamentos do lar na cidade de Nova York se tornara tão alarmante que uma entidade beneficente chamada Hebreus Unidos montou um departamento só para lidar com o problema; o departamento recebia milhares de pedidos de ajuda todo ano.

Uma das principais causas dos abandonos e divórcios era o fato de que os maridos e as mulheres se aculturavam a velocidades diferentes. Os maridos frequentemente emigravam primeiro; muitos assimilavam tão depressa a nova cultura a ponto de se sentirem alienados das esposas quando elas chegavam mais tarde. Como o marido era o ganha-pão da família e, em geral, quem mantinha o primeiro contato regular com americanos, o abismo de aculturação se fazia sentir até em casais que emigravam juntos. Assim como Gitl, as esposas não raro pareciam eternas "simplórias" aos olhos dos maridos, lembrando-lhes o passado tradicional que os imigrantes homens procuravam apagar da memória. Embora a maioria dos maridos não abandonasse nem se divorciasse de suas mulheres, as tensões criadas pelas exigências da aculturação afetavam profundamente o casamento dos imigrantes.

Mesmo que tenha sido dada maior atenção aos conflitos de gerações surgidos em consequência da imigração, o universo do amor e do casamento — como revela *Hester Street* — também foi influenciado de modo profundo e desproporcional. "Na América", diz Jake a um de seus companheiros de *dancing* logo no início do filme, "as pessoas se casam por amor." Cativado pela ideologia do amor romântico e pela maior franqueza na expressão do desejo sexual no Novo Mundo, ele se imagina um "cara americano comum", um "ienque", livre para abraçar os novos costumes americanos ainda que ao preço de ter que desistir do filho, que ele ama, e de Gitl.

O conto "Yekl", de Cahan, termina com Jake saindo da casa do rabino que concedeu a Gitl um divórcio religioso com a sensação de ser a "vítima" de uma "derrota ignominiosa", não um "conquistador". Em *Hester Street* não há nenhum despertar paralelo; mesmo despencando dos degraus econômicos enquanto Gitl os sobe, Jake aparentemente sai contente por ficar com Mamie. Embora o filme evite o típico "happy end" à Hollywood, a versão de Cahan, deixando Jake confrontando um futuro "negro e impenetrável", era menos otimista.

Como o conto de Cahan, *Hester Street* soube retratar o inexorável processo da assimilação, ao mesmo tempo sugerindo que homens e mulheres são influenciados de modos diferentes. Recusando-se a culpar as mulheres por progredirem depressa demais (como Mamie) ou devagar demais (como Gitl), o filme deixa implícito que aquelas mulheres iam ter pulso forte na decisão do futuro de suas famílias nos Estados Unidos; tanto no conto quanto no filme, Jake está, em última análise, mais transtornado do que Gitl ou Mamie. Mostrando a dureza vivida pelas mulheres e a sua maior capacidade de adaptação, bem como a tensão profunda que a assimilação representava para os homens, *Hester Street* toca no desafio cultural básico com que os imigrantes se defrontavam.

Abraham Cahan

Nascido em 1860 em Vilna, Lituânia, Abraham Cahan já era socialista quando chegou aos Estados Unidos em 1882. Ativista na política partidária, ajudou a organizar os primeiros sindicatos de operários da indústria de roupas, ensinou inglês e escolas noturnas e escreveu para vários jornais americanos. Em 1897, ajudou a fundar um jornal em iídiche, o *Forverts* (*Jewish Daily Forward*), que editou de 1903 até morrer, em 1951. Dedicado tanto a propagar o socialismo quanto a ajudar os judeus a se americanizarem, o *Forverts* tornou-se o jornal em iídiche mais lido no mundo — suas reportagens ligeiras, seus contos, sua inovadora seção de cartas foram bem-aceitos sobretudo no meio dos imigrantes. Além de numerosos contos, Cahan foi autor de dois primeiros e mais elogiados romances sobre imigrantes escritos em inglês, *The Rise of David Levinsky* (1917). Fazendo a crônica da escalada do imigrante rumo à riqueza, o romance — assim como "Yekl" — analisa os custos emocionais e culturais da assimilação.



Mais tarde...

Nos anos de pique da imigração em massa na virada do século, um quarto de milhão de judeus — quase 75% da população judia nova-iorquina — vivia no Lower East Side, fazendo daquela área a mais densamente povoada de Manhattan. Em 1924, menos de 25% dos judeus da cidade ainda moravam lá. Nesse ínterim, os imigrantes e suas famílias haviam ocorrido em massa aos bairros novos, predominantemente judeus, do norte de Manhattan: o Bronx e sobretudo o Brooklyn. Muita gente chamava de "subúrbios judeus" as avenidas arborizadas de Eastern Parkway e o Grand Concourse.

Essa mudança, que prosseguiu pelos anos 20 e 30, refletia a ascensão dos judeus americanos, basicamente os da segunda geração, ao status da classe média. Para os que tinham meios, deixar o Lower East Side simbolizava não só uma relativa prosperidade, mas também, o que era mais importante, a americanização.

Leituras de apoio

Jules Chametzky, *From the Ghetto: The Fiction of Abraham Cahan* (University of Massachusetts Press, 1977)

Gerald Sorin, *A Time for Building: The Third Migration, 1880–1920* (Johns Hopkins University Press, 1992)

Sydney Stahl Weinberg, *The World of Our Mothers: The Lives of Jewish Immigrant Women* (University of North Carolina Press, 1988)

1975/EUA/P&B

DIRETORA: Joan Micklin Silver; PRODUTOR: Raphael D. Silver; ROTEIRO: Joan Micklin Silver; ESTÚDIO: Midwest; DURAÇÃO: 90min.

ELENCO

Frank Dunne (Mel Gibson)

Archie (Mark Lee)

GALLIPOLI

Kenneth T. Jackson



Os Dardanelos

Quando a Grande Guerra começou, em agosto de 1914, a Turquia era governada por um grupo de progressistas conhecidos como os Jovens Turcos, que seis anos antes haviam deposto o sultão regente e tentado modernizar o país. Inicialmente, eles mantiveram a Turquia neutra. No final de outubro de 1914, os Jovens Turcos ordenaram à sua armada que atacasse os portos e a marinha mercante da Rússia no mar Negro. A Rússia, a Grã-Bretanha e a França imediatamente declararam guerra. O chefe do Almirantado, Winston Churchill, convenceu o governo britânico a experimentar um bombardeio naval contra Constantinopla e assim tirar a Turquia da guerra. Em 18 de março de 1915, mais de uma dezena de cruzadores britânicos e franceses tentaram abrir caminho à força através das defesas turcas e do estreito dos Dardanelos. Depois de três navios serem afundados, o ataque foi suspenso.

Os caminhos curvos no King's Park, perto do centro de Perth, no oeste da Austrália, são margeados por seringueiras muito próximas umas das outras. Na base de cada árvore há uma plaqueta com o nome e a unidade de um soldado da Primeira Guerra Mundial, a data e o local de sua morte e o nome da pessoa, em geral esposa ou mãe, que a plantou em sua memória. As placas e as árvores estão em boas condições; as que morreram ou estragaram nos últimos 75 anos foram substituídas. As árvores se estendem até onde o olho alcança e esta impressionante homenagem é apenas uma entre muitas na Austrália, porque ali existiu, entre 1914 e 1918, um precário posto do Império britânico que

muito sofreu. Um posto que enviou 300 mil homens ao exterior a fim de lutarem pelo rei e pela pátria. Cerca de 60 mil deles jamais voltaram para casa e foram enterrados com seus companheiros em terras longínquas.

Embora a Austrália tenha sofrido perdas terríveis na Frente Ocidental, a lembrança nacional da Grande Guerra tem-se concentrado em Gallipoli — uma península árida, montanhosa e quase toda desolada na Turquia. Até hoje, jovens australianos que viajam mundo afora costumam reservar um dia só para uma excursão de ônibus em peregrinação ao local conhecido como Enseada ANZAC (ANZAC é a sigla do exército australiano-neozelandês, isto é, *Australian and New Zealand Army Corps*), onde filas após filas de túmulos bem-cuidados lembram-lhes o sacrifício de seus antepassados. O dia 25 de abril, aniversário do desembarque da ANZAC em 1915, continua sendo o feriado nacional mais importante da Austrália. Em suma, Gallipoli é para a Austrália no mínimo o que Gettysburg é para os Estados Unidos.

Dirigido por Peter Weir, o filme *Gallipoli* concentra-se na malfadada campanha de mesmo nome. O plano de ataque foi concebido por Winston Churchill, na época chefe do Almirantado, como um meio fácil de expulsar a Turquia da guerra e de abrir caminho para o mar Negro e a Rússia. Churchill contava que os couraçados da Marinha Real atravessassem o estreito de Dardanelos, apontassem seus pesados canhões contra a vulnerável Istambul e rapidamente convencessem os turcos a abandonar seus aliados alemães. Infelizmente para o comando em Whitehall (Londres), as baterias costeiras turcas na península de Gallipoli e os campos minados em Dardanelos impediram a passagem dos navios de guerra britânicos. Então, Churchill e seus assessores decidiram tomar Gallipoli mediante invasão e assim abrir o caminho marítimo para a capital otomana.

A invasão foi uma catástrofe desde o início. Os britânicos desembarcaram no Helesponto a quilômetros de distância da ponta da península, enquanto os australianos e os neozelandeses tinham ainda menos sorte. Estes desceram no lugar errado e passaram os oito meses subsequentes agarrados a uma estreita cabeça-

A HISTÓRIA



Soldados australianos na Enseada de ANZAC, 1915

O dia-a-dia nas trincheiras de Gallipoli era tão opressivo quanto a vida nas trincheiras da Frente Ocidental — talvez ainda mais. Uma poeira cinza ondulante percorria o litoral, engasgando os soldados e acumulando-se sobre os víveres, sobre as roupas, sobre a própria pele. A água era escassa. O suprimento do Helesponto era feito por navios-tanques que traziam água do Nilo, isto é, de mais de mil quilômetros de distância. No verão, as temperaturas superavam a marca de 35 graus e traziam tarântulas, escorpiões e moscas que se alimentavam dos corpos não-enterrados na Terra de Ninguém. As forças entrencheadas em Gallipoli ainda foram atacadas por um surto de disenteria. Até sir Ian Hamilton, o comandante britânico da invasão, foi atingido pela doença: "Sinto uma vontade desesperada de me deitar e de não fazer outra coisa senão descansar. Acho que deve ser esta a razão por que os gregos levaram dez anos para tomar Tróia."

HOLLYWOOD



Mel Gibson (esquerda) e Mark Lee

O lançamento de *Gallipoli* em 1981 marcou o auge da invasão do cinema australiano, uma espécie de ascensão da "moçada lá de baixo". A Austrália já exportara *Piquenique na montanha misteriosa* (1975) e *A última onda* (1978), de Weir, e *Breaker Morant* (1979), de Bruce Beresford. Com *Gallipoli*, Weir usou o relato trágico da malfadada campanha para tentar explicar o isolacionismo australiano e, talvez, apoiar o florescente movimento republicano de seu país com este manifesto antimonarquista (e portanto antibritânico). O interesse de Weir por cinema surgiu quando ele, a bordo de um navio grego rumo à Grã-Bretanha, achou uma câmera de tevê de circuito fechado sem uso e, junto com os amigos, criou shows ali mesmo para os demais passageiros. De volta à Austrália, entrou para a Unidade Cinematográfica da Commonwealth como assistente de câmera, mais tarde dirigiu curtas-metragens e, finalmente, longas-metragens.



**Churchill com o Kaiser
Gulherme II pouco antes da
Primeira Guerra Mundial**

Churchill e Gallipoli

Em setembro de 1914, Winston Churchill, então chefe do Almirantado, achava que a Turquia podia ser facilmente derrubada. "Um bom exército de 50 mil homens e uma força naval: este é o fim da ameaça turca", proclamou ele. Traçou o plano para esse ataque naval contra Constantinopla e, quando falhou, aprovou a invasão anfíbia de Gallipoli. Mas justamente quando os britânicos e as forças militares ANZAC ficaram estacionadas em ponto morto, num mortal impasse com os turcos, Churchill foi afastado do cargo. Anos depois da guerra, os críticos ainda interrompiam os discursos de Churchill esbravejando: "e Dardanelos?"

O preço da guerra

Gallipoli dá a impressão de que os ingleses fugiram da luta. Uma cena mostra os australianos retalhados pelo fogo letal das metralhadoras quando um telefone de campo soa numa trincheira australiana. O operador de rádio dá a notícia ao seu comandante:

"Senhor, os britânicos estão em Suvla."

"Estão enfrentando oposição cerrada?"

"Nenhuma, senhor. Aparentemente estão sentados na praia tomando chá."

Na verdade, os britânicos deram a sua quota de luta em Gallipoli. Os números de mortos e feridos são muito inexatos, mas os britânicos sofreram duas vezes mais mortes que os australianos e neozelandeses somados. Só a cidade de Bury, em Lancashire, que tinha em 1914 uma população de 50 mil pessoas, enviou ao exterior cerca de 7 mil voluntários nos primeiros nove meses da guerra, a maioria deles despachados para Gallipoli. Dos mil homens que compunham o 1º Batalhão daquela cidade (que desembarcou em abril de 1915), no Dia do Armistício, em 1918, só havia 43 na ativa. A campanha de Gallipoli resultou em 300 mil mortos e feridos turcos e quase outro tanto do lado aliado.

de-praia embaixo dos canhões dos obstinados defensores turcos. Além do mais, tiveram que lutar contra um decidido comandante inimigo, Mustafa Kemal, que mais tarde mudaria o nome para Kemal Atatürk e se tornaria o pai da Turquia moderna.

Apesar de feitos heróicos e perdas trágicas de ambos os lados, a campanha prosseguiu em ponto morto durante a primavera e o início do verão de 1915. Finalmente, os britânicos decidiram fazer novos desembarques, mais perto de Istambul, na baía de Suvla, no início de agosto. Para confundir os turcos e impedi-los de trazer reforços, o comandante-chefe britânico ordenou que as forças australianas e neozelandesas deflagassem uma série de ataques frontais à Enseada ANZAC.

Nenhum desses ataques foi mais suicida do que o do 10º Regimento de Cavalaria Ligeira australiana. Eram soldados excepcionais, mas mesmo sob as melhores circunstâncias a sua missão teria sido provavelmente impossível. Precisavam atacar a pé, subindo o morro. Os cavalos ficaram atrás, expostos aos tiros mortais das metralhadoras e rifles dos turcos. A única esperança estava num brutal bombardeio de artilharia, que duraria exatamente até as 4:30 da tarde, e que prenderia os defensores turcos nas suas trincheiras até que os australianos os dominassem.

Inexplicavelmente, o fogo foi suspenso às 4:23 daquela tarde. Nos sete minutos de silêncio, os turcos puderam retomar suas posições e aprontar suas armas. De acordo com o cronograma, a primeira onda de australianos subiu o morro às 4:30. Os defensores turcos mataram-nos tranquilamente com fogo pesado e contínuo, de cima para baixo. Três novas ondas seguiram-se, a cada dois minutos de intervalo, com os mesmos resultados. Em cada ocasião, os australianos foram massacrados praticamente no instante em que deixaram suas trincheiras. Mais de 90% deles morreram ou foram feridos no espaço de dez minutos. São deles os nomes embaixo das árvores no King's Park, e deles alguns dos túmulos em Gallipoli.

Examinando em detalhe esse episódio (que desempenhou papel relativamente menor no amplo conflito internacional), o filme usa a arrasadora experiência do 10º Regimento de Cavalaria Ligeira para denunciar os terríveis custos humanos de uma guerra. Uma das primeiras cenas mostra os astros Mel Gibson e Mark Lee no deserto australiano, indo para um posto de recrutamento. Um agrimensor pergunta-lhes o porquê do alistamento. Ele nada sabe do assassinato do arquiduque Ferdinando, do Kaiser nem da batalha da Bélgica. Quando lhe falam da guerra, ele exclama: "conheci um alemão, faz tempo". O que tem, pois, indaga, uma guerra na Europa a ver com a Austrália? E por que aqueles dois jovens estavam tão ansiosos para se alistarem? "Porque se não detivermos os alemães por lá", argumentam os dois, "eles vão acabar chegando até aqui." O agrimensor olha lentamente a vastidão árida à sua volta e comenta: "Que eles sejam bem-vindos..."

Gallipoli mostra como a promessa de aventura e de viagens, combinada com um florescente orgulho nacional, estimulou os jovens entediados a se alistarem para o que esperavam que seria uma guerra curta e vitoriosa. Zarpando de navio aos urras de seus conterrâneos, eles atravessaram o oceano Índico até as pirâmides.

des do Egito, onde se submeteram a um treinamento final de combate (mais as visitas obrigatórias aos bordéis egípcios e as palestras advertindo sobre os perigos de fazerem sexo sem proteção). O filme retrata corretamente o comportamento extravagante dos bronzeados, orgulhosos e durões australianos, bem como a sua falta de deferência militar para com os arrogantes oficiais britânicos.

O 10º Regimento de Cavalaria Ligeira é logo mandado para Gallipoli e recebe a missão desesperada. No clímax do filme, Gibson, então mensageiro interino do posto de comando, recebe ordem de suspenderem o ataque. Ele corre de volta

com a notícia que vai salvar as vidas de seus companheiros que aguardam nas trincheiras, já sabendo perfeitamente que os três primeiros ataques foram catastróficos. Cientes de que a morte está iminente, eles enterram cartas, anéis e relógios, deixando tudo isso para as mães, esposas e namoradas. Gibson chega tarde demais para impedir que os homens sejam mandados morro acima, e a maioria do regimen-

**“Não estou mandando
que ataquem; estou
mandando que morram.”**

Mustafá Kemal

to morre instantaneamente. O último a se lançar em meio ao fogo mortal, para provar que a juventude, a coragem e a beleza prevalecerão, em última instância, no esplendor da guerra, é o melhor amigo de Gibson, cheio de terror e heroísmo. Mas ele também é retalhado. E o filme termina.

No todo, *Gallipoli* permanece fiel à História, mas há algumas omissões marcantes: por exemplo, o filme dá a impressão de que um general britânico se recusou obstinadamente a cancelar o desesperado ataque de agosto. Na verdade, foi um oficial australiano quem tomou a decisão fatal. Mais grave é o fato de o filme não conseguir explicar a finalidade do ataque, ou como é que a campanha se encaixava no contexto maior da guerra, ou sequer a localização da batalha. O espectador tampouco fica sabendo que a força invasora foi totalmente retirada em dezembro de 1915, e a missão um fracasso total. Mas o filme retrata com precisão a competição para se alistar, a camaradagem nas fileiras e a coragem tranqüila dos soldados diante da morte. É magnífico quando transmite a futilidade trágica da Grande Guerra e por isso alinha-se ao lado de *Sem novidades na front* e *Glória feita de sangue* como um dos maiores filmes antiguerra de todos os tempos.

Leituras de apoio

Alan Moorehead, *Gallipoli* (Harper, 1956)

Geoffrey Moorhouse, *Hell's Foundations: A Social History of the Town of Bury in the Aftermath of the Gallipoli Campaign* (Holt, 1992)

1981/Austrália/Em cores

DIRETOR: Peter Weir; PRODUTOR: Robert Stigwood, Patricia Lovell;
ROTEIRO: David Williamson; ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 110min.

A península de Gallipoli

Em 25 de abril de 1915, os soldados britânicos desembarcaram em cinco praias perto do Helesponto, o cabo mais meridional da península de Gallipoli; enquanto isso, tropas australianas e neozelandesas desceram mais ao norte, em Ari Burnu. Nenhuma das forças invasoras conseguiu sair dos seus enclaves. A 6 de agosto, outra força britânica desembarcou mais ao norte, na baía de Suvla, a fim de acuar os exércitos turcos em direção ao sul. Com o objetivo de impedir os turcos de repeliem a invasão de Suvla, os britânicos em Helesponto e os ANZACs na Enseada ANZAC receberam ordem de atacar — razão do esforço suicida narrado por *Gallipoli*. A iniciativa da baía de



Praias de desembarque

Campos minados

Suvla apanhou os turcos de surpresa e os britânicos desembarcaram sem grande resistência. Mas o comandante turco, Mustafá Kemal (mais tarde, Kemal Atatürk), mandou rapidamente seus homens para a batalha e seguiu-se outro sangrento impasse em ponto morto.

Mais tarde...

Apesar dos sacrifícios das tropas australianas e neozelandesas, bem como baixas igualmente graves no exército britânico no Helesponto e na baía de Suvla, a campanha de Gallipoli foi um fracasso total. Depois que os aliados retiraram suas forças da península, em dezembro de 1915, nenhum combate voltou a ocorrer ali durante a Primeira Guerra Mundial.

O chefe bem-sucedido da defesa de Gallipoli, Mustafá Kemal, foi em frente e liderou a revolução que aboliu o sultanato otomano em 1922. Um ano mais tarde, tornou-se o primeiro presidente da nova república turca. Reverenciado como o pai da Turquia moderna, ele antes de morrer mandou um recado extremamente elegante ao povo australiano. Em nome de sua nação, prometeu honrar a memória dos australianos que lutaram em Gallipoli e aprovou pessoalmente a alteração do nome do campo de batalha para Enseada ANZAC. Em gratidão, a Austrália construiu um monumento para Mustafá Kemal, adjacente ao Museu Nacional da Guerra em Canberra. Poderia algum americano, por exemplo, imaginar os Estados Unidos construindo um monumento para Jorge III, para Santa Anna ou para Tojo?

PRIMEIRA GUERRA MUNDIAL

Cinco filmes

Tom Wicker

Meu pai, maquinista de trens por profissão, serviu na França durante a Primeira Guerra Mundial em uma unidade ferroviária americana sediada em Dijon. Mais tarde, tornou-se membro (entusiasmado) da Legião Americana. Nos anos 30, por causa disso, este seu filho se tornou membro (nada entusiasmado) dos Filhos da Legião. Avançando e dando meia-volta, nós marchávamos nos áridos terrenos do ginásio Hamlet, na Carolina do Norte, enquanto patriotas como meu pai preparavam sua prole para, mais uma vez, enfrentar os hunos.

A maioria de nós tinha certeza de que aquilo jamais poderia acontecer de novo; com certeza, o mundo aprendera a lição.

Mas poucos anos se passaram até que muitos dos meus companheiros de marcha partissem para a Segunda Guerra Mundial; alguns jamais voltaram. Mais de meio século depois, ainda me sinto perplexo quando penso que aqueles que berravam ordens de "Ordinário, marche!" nada nos informavam sobre o que se costuma chamar de Europa e, com boas razões, de a Grande Guerra. Ninguém jamais nos explicou — embora alguns deles, com certeza, soubessem — primeiro, que a guerra é um inferno; segundo, que, muito antes de Buchenwald ou Auschwitz, a Frente Ocidental havia sido um monumento em falso à alma assassina e à burrice cega da humanidade. Diante deste monumento, a antiquada noção de "guerra triunfal" caiu como o corpo de um garoto esfaqueado por balas de metralhadora.

Talvez os nossos instrutores físicos preferissem não falar, ou nem mesmo pensar, nos homens que viveram como toupeiras na terra, na lama e na fila de trincheiras que cicatrizou a Europa desde o canal da Mancha até a fronteira da Suíça, com dezenas de milhares de corpos amontoados em buracos onde as granadas explodiam ou embulhados em uma sangrenta lavanderia de arame farpado, na paisagem lunar que se denominava Terra de Ninguém — triste ruína de um único dia, ou de uma única hora de luta durante a qual nenhum território havia sido ganho nem perdido, nenhuma vantagem conquistada, nenhum propósito alcançado.



Frente Ocidental, 1914-1916

Não é por nada que Churchill se opôs enquanto pôde à invasão da França durante a Segunda Guerra Mundial, pela qual os americanos e russos tanto ansiavam. Era por causa da lembrança dos massacres em Passchendaele e Ypres, e do medo de que uma "segunda frente" se transformasse em ponto morto e então descambasse para uma guerra de trincheiras como a Frente Ocidental, com mais uma geração de britânicos destruída em mais uma Terra de Ninguém.

Talvez, também, ao realizarem filmes sobre a Primeira Guerra Mundial, os magnatas de Hollywood — alguns dos quais certamente serviram na Grande Guerra de um lado ou do outro — tenham calculado que os americanos da era da Depressão — ou da Segunda Guerra Mundial — não iam se divertir muito com filmes sobre os terríveis horrores da Frente Ocidental. É melhor fazer filmes sobre heróis e heroísmo, sobre sacrifício e glória, sobre garotos que se tornam



Soldados alemães na Frente Ocidental

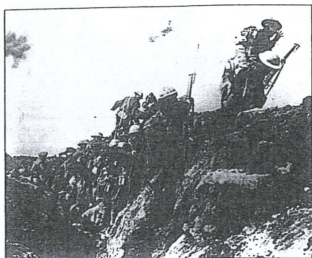


Lew Ayres em *Sem novidades na front*

As baixas na Grande Guerra foram diferentes de tudo quanto aconteceu antes na História da humanidade. Nos cinco primeiros meses de guerra, os franceses contaram 300 mil mortos e 600 mil feridos, capturados ou desaparecidos. O total de franceses mortos naquele pequeno período excedeu o número total de britânicos mortos em toda a Segunda Guerra Mundial.

A 1ª de julho de 1916, primeiro dia da batalha do Somme, após uma operação de cinco dias com mais de 1.500 armas, as tropas britânicas atacaram ao longo de uma frente de 40 quilômetros. No mais sangrento dia de luta em toda a Grande Guerra, morreram mais de mil oficiais e 20 mil soldados; outros 25 mil ficaram gravemente feridos. Nenhuma solução foi alcançada. Quando a batalha do Somme terminou, quatro meses mais tarde, os aliados haviam avançado 10 quilômetros — uma conquista que custou a vida de 95.675 britânicos e 60.729 franceses. O total de mortos entre os defensores alemães foi de 164.055.

Os espectadores de certa idade podem sentir lampejos de reminiscências quando assistem a *Patrulha da madrugada* (1938) ou *Regimento heróico* (1940). Ambos são produções da Warner Brothers apresentando como atração principal o conhecido "repertório de intérpretes" daquele estúdio. Além dos protagonistas James Cagney e Pat O'Brien, desfilam por *Regimento heróico* nomes tão saudosos quanto Dennis Morgan, George Brent, Alan Hale, Jeffrey Lynn, Dick Foran e Frank McHugh. Poucos filmes da Warner naquela época não traziam um ou mais desses atores no elenco. Para *Patrulha da madrugada*, sobre uma esquadrilha aérea britânica na França, a Warner Brothers escalou também um quadro igualmente conhecido de coadjuvantes com sotaque inglês ou irlandês para apoiar os protagonistas Errol Flynn, David Niven e Basil Rathbone: Donald Crisp, fumando seu inevitável cachimbo; Melville Cooper, no melhor desempenho do seu sotaque cockney; e Barry Fitzgerald, desavergonhadamente careteiro como de hábito. Assistir a ambos os filmes é uma espécie de viagem no tempo à Hollywood de meio século atrás.



A Frente Ocidental

O Plano Schlieffen dos alemães funcionou bem em agosto de 1914 e levou os exércitos do *Kaiser* através da Bélgica até o interior da França. Resultado de 12 anos de trabalho do general Alfred von Schlieffen, chefe do estado-maior de 1891 até 1905, o plano consistia em um círculo maciço da ala direita alemã, contornando a fronteira fortificada entre a Alemanha e a França. O último homem à direita, decretou Von Schlieffen, devia estar encostado no canal da Mancha.

Apesar da inesperada resistência do exército belga e do aparecimento da Força Expedicionária Britânica (BEF) na França, o gigantesco movimento rotativo teve êxito até que as patrulhas alemãs avançaram 12 quilômetros além de Paris.

Em 5 de setembro, os franceses e os britânicos contra-atacaram o flanco alemão que, ao norte de Paris, ficava exposto por causa da continuação do grande círculo. Após a batalha que se seguiu, no Marne — quatro dias de luta cerrada envolvendo 1.275.000 alemães, 1 milhão de franceses e 125 mil britânicos —, a invasão recuou.

Seguiu-se uma “corrida para o mar”, com os alemães contando tomar os portos do canal da Mancha e cortar assim os suprimentos e reforços da BEF. Mas a corrida foi ganha pelos britânicos, e em 21 de outubro ambos os exércitos começaram a cavar trincheiras na região futuramente famosa de Ypres. No início de 1915, escreveu o historiador John Buchan, “as frentes haviam sido levadas à estagnação por sua própria enormidade... Um homem podia caminhar por uma sucessão de postos da Suíça até os Vosges, e por uma única trincheira dos Vosges até o mar do Norte”.

A guerra das manobras havia acabado; dali para a frente, a luta na Frente Ocidental seria entre exércitos entrenchados que se estendiam, em geral, por centenas de quilômetros mas que, às vezes, estavam a apenas alguns metros de distância um do outro.

homens, e mulheres fiéis — ou infiéis — que aguardam a volta deles a um mundo agora seguro para a democracia.

Seja como for, vários filmes de Hollywood sobre a Grande Guerra a que assisti recentemente — *O grande desfile*, *Sem novidades no front*, a refilmagem de 1938 de *Patrulha da madrugada*, *Regimento heróico* e *Glória feita de sangue* — transmitem muito pouco do significado dessa guerra enquanto ponto negativo na história da humanidade. Não que sejam ruins enquanto filmes (só *Regimento heróico*) ou mesmo enquanto História. As inexistências, se é que as há, não são marcantes; as seqüências de batalhas são em geral muito gráficas; a mensagem antibélica é nítida e tonitruante (exceto, mais uma vez, em *Regimento heróico*, que foi rodado no período inicial da Segunda Guerra Mundial); e todos enfatizam um dos elementos mais memoráveis da Grande Guerra — a lama constante em que homens rastejavam para a morte ou viviam em condições miseráveis.

Regimento heróico é o mais caracteristicamente estereotipado e hollywoodiano dos cinco. Apresenta grandes astros, James Cagney e Pat O'Brien — Cagney interpretando, como sempre, o cara esperto de fala dura. O'Brien, como sempre, o padre paternalista. Como se espera, o espertalhão se acovarda em batalha; previsivelmente, o padre esperto tenta salvar-lhe a alma; como seria de se esperar, o covarde encontra Deus e a coragem, no final. E quando tudo falha, como acontece amiúde, o filme recorre a Frank McHugh para as piadas, os esgares e o histrionismo. Cagney interpreta um covarde com a mesma intensidade como que interpretou assassinos em outros filmes, mas merecia algo melhor do que este enredo desgastado.

O problema com os outros quatro filmes, todos superiores, é que são antes filmes de guerra do que filmes da Grande Guerra. O melhor deles, *Glória feita de sangue*, de Stanley Kubrick (estrelando um Kirk Douglas de queixo caracteristicamente mais saliente do que nunca), é sobre a arrogância e a desumanidade de oficiais comandantes ansiosos por promoções e boa reputação, ainda que à custa da vida de seus soldados. Mas em que guerra esse fator não existiu? *Glória feita de sangue*, embora impressione muito como cinema, poderia passar-se em qualquer guerra.

O filme de Kubrick começa com uma intensa seqüência de batalha: um ataque francês que não leva a nada e nada consegue a não ser a morte de muitos dos seus atacantes. Isto foi típico da Grande Guerra, mas o resultado não é atribuído pelo filme à natureza da guerra de trincheiras, nem ao amargo ponto morto em que a Frente Ocidental se transformou depois de 1914. Ao contrário, é visto como resultado da ambição de um oficial francês por divisas e promoções. Alguns dos soldados atacantes são presos e julgados por covardia, a fim de acobertar a criminoso ordem de ataque do oficial; o julgamento — com Douglas como o advogado de defesa — e suas conseqüências formam o cerne do enredo.

Baseado em incidente real da Grande Guerra, *Glória feita de sangue* em muito se parece com *Breaker Morant* (um filme australiano igualmente intenso, passado na Guerra dos Bôeres), outra história verdadeira de vidas individuais sacrificadas sem piedade em prol da vaidade e da indiferença pela justiça e pelo espírito de humanidade, por parte de um comandante ou de uma nação. O enredo não é menos deprimente pelo fato de ser uma verdade que reaparece em todas as

guerras; mas, se não fossem os uniformes de 1914-1918 que os homens vestem e a paisagem inconfundível da Grande Guerra, *Glória feita de sangue* daria menos uma idéia da Frente Ocidental do que da burocracia militar francesa.

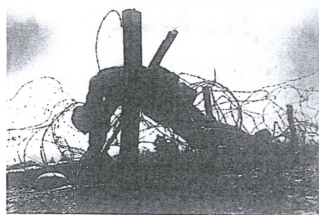
Patrulha da madrugada, sobre os primórdios da guerra aérea, não só mostra esplêndidas cenas de acirrados combates nas nuvens e velhas fortalezas voadoras sacolejando no ar, como parece simplesmente profético. Os produtores deste *Patrulha da madrugada*, de 1938, baseado no filme anterior de 1930 (estrelando Douglas Fairbanks), estavam aparentemente convencidos de que a Segunda Guerra Mundial se passava ali mesmo na esquina; por isso, os personagens — com mais destaque para os de Errol Flynn, David Niven e Basil Rathbone — advertem a toda hora que as mesmas tragédias e burrices que estão testemunhando serão em breve imitadas pelos “maníacos” anônimos que não hesitariam em começar uma outra guerra (no contexto, isto podia referir-se tanto a Churchill quanto a Hitler).

Um filme sobre a primeira guerra aérea só podia ser sobre a Grande Guerra, e por isso *Patrulha da madrugada* é mais fiel ao tema ostensivo do que alguns dos demais. Concentra-se nas incertezas, nas ansiedades e na coragem tosca dos homens que travaram um novo tipo de guerra — não só contra inimigos humanos no ar e a burocracia sem rosto do “pessoal” longínquo, mas também contra a falibilidade das suas frágeis máquinas.

Os homens que enfrentavam tais proações recorriam a bebedeiras e palhaçadas a fim de esconder ou contrabalançar o medo, mas este aspecto de *Patrulha da madrugada* está eivado de excessos hollywoodianos. Flynn e Niven aparecem com muita frequência como bons e alegres camaradas divertindo-se em boas e alegres aventuras, e não como homens em guerra tenebrosamente acossados e desesperados. O filme alterna constantemente a tensão e/ou tragédia com piadas e heroísmos de nível ginásiano (como um episódio ridículo em que Flynn é derubado mas sobrevive, Niven aterrissa sob fogo para decolar com ele, e os dois simplesmente se divertem à solta).

Eu não conhecia o lendário *O grande desfile* nem seu astro, o ídolo do cinema mudo John Gilbert, cuja carreira e a voz de registro agudo se perderam com o advento do cinema falado. O filme começa de modo meio impróprio, com a noção hollywoodiana de folguedades militares — a guerra como diversão, jogo e farra. Seguem-se, em entanto, alguns episódios magníficos. Um deles é o avanço cheio de suspense de uma linha de frente americana através de um bosque aparentemente vazio, interrompido pelo fogo de franco-atiradores e metralhadoras. Outro é a admirável sequência de uma batalha noturna que favoravelmente se pode comparar, como puro espetáculo, ao incêndio de Atlanta em ...*E o vento levou*.

Mas o avanço no bosque, embora eu não duvide que tais conflitos tenham ocorrido na França, parece-me mais característico, digamos, da Guerra de Secessão americana do que da Grande Guerra. A sequência de batalha noturna é uma das poucas, em qualquer um dos filmes aqui analisados, que, a meu ver, captaram o pesadelo que foi a guerra na Frente Ocidental. E, na sequência em que Gilbert está agachado num buraco, ao lado do cadáver do alemão que acabou de matar, o medo, a imundície e a agonia na Terra de Ninguém parecem crescer como um mau odor.



A Terra de Ninguém

A maior parte da Grande Guerra na Frente Ocidental foi travada em trincheiras ou entre linhas de trincheiras. Cavadas com profundidade suficiente para abrigar os homens do fogo inimigo, com um parapeito de terra à sua frente, as trincheiras estavam permanentemente enlameadas, às vezes inundadas, cheias de corpos de homens e animais feridos ou mortos, insalubres com o mau cheiro da vida breve e da morte violenta. Atormentados por ratos, piolhos, bombardeios e franco-atiradores inimigos, os homens de ambos os exércitos dormiam, alimentavam-se e morriam na terra, estafados.

Para atacar, as tropas, carregando rifles e equipamento pesado, precisavam “escalar” as trincheiras por sobre o parapeito protetor e avançar até a Terra de Ninguém, em direção aos entrancheamentos adversários a poucos metros de distância, em geral através de emaranhados de arame farpado, sempre rumo a um clarão de fogo de metralhadoras e rifles, com bombas, granadas, gás venenoso e lança-chamas que tornavam a defesa incrivelmente letal.

A Terra de Ninguém era um mar de lama cheio de buracos de morteiros, iluminado à noite pelo clarão infernal dos sinais aéreos, varrido por linhas cruzadas de fogo, apinhado de cadáveres de ambos os exércitos, não enterrados ao cabo de vários ataques. Frequentemente os mortos pendiam como frutas em estado de apodrecimento do emaranhado de arame farpado.

Os ataques através desse terreno infernal eram em geral precedidos de bombardeios trovejantes da artilharia — guiados, pela primeira vez em uma guerra, por aviões de observação. Em 10 de março de 1915, durante um ataque de 35 minutos em Neuve Chapelle, 342 armas britânicas dispararam mais morteiros do que foram disparados em toda a Guerra dos Boeres 15 anos antes. Por causa de cálculos errados, esses pavorosos bombardeios caíam, não raro, sobre as próprias tropas do lado que avançava.

HOLLYWOOD



O grande desfile

1925/EUA/P&B
DIRETOR: King Vidor; ROTEIRO: Harry Behn; ESTÚDIO: MGM; DURAÇÃO: 142min.



Sem novidades na front

1930/EUA/P&B
DIRETOR: Lewis Milestone; PRODUTOR: Carl Laemmle, Jr.; ROTEIRO: Del Andrews, Maxwell Anderson, George Abbott; ESTÚDIO: Universal; DURAÇÃO: 140min.



Patrulha da madrugada

1938/EUA/P&B
DIRETOR: Edmund Goulding; PRODUTORES: Hal B. Wallis, Robert Lord; ROTEIRO: Seton I. Miller, Dan Totheroh; ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 103min.



Regimento heróico

1940/EUA/P&B
DIRETOR: William Kelghey; PRODUTOR: Hal B. Wallis; ROTEIRO: Norman Reilly Raine, Fred Niblo, Jr., Dean Franklin; ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 90min.



Glória feita de sangue

1957/EUA/P&B
DIRETOR: Stanley Kubrick; PRODUTOR: James B. Harris; ROTEIRO: Calder Willingham, Jim Thompson; ESTÚDIO: UA; DURAÇÃO: 86min.

Sem novidades no front é único entre estes filmes porque trata de soldados alemães e é narrado de um ponto de vista alemão. Nem por isso deixou de ser um modelo para muitos filmes americanos sobre a Segunda Guerra Mundial. O enredo começa com um grupo de jovens inocentes e patriotas, acompanha-os durante o treinamento militar até chegar à dura realidade — a morte e a desolação.

A diferença é que os filmes sobre a Segunda Guerra em geral celebravam ou prometiam heroísmo e vitória; com mais ousadia, *Sem novidades no front* deixa seus personagens desiludidos — não com a Alemanha do *Kaiser*, pela qual continuam a lutar, mas com a guerra em si. A famosa cena final, em que Lew Ayres quer capturar uma borboleta e estica a mão da trincheira para ser baleado e morto, emite, sem uma palavra, um julgamento sobre a guerra como um desperdício de vidas e de beleza — e confirma que só a câmera tem um poder inigualável de gerar tais imagens.

Como *O grande desfile*, este filme vê com compaixão e desgosto a vida particularmente subumana na Frente Ocidental: as trincheiras, a lama, os restos semi-enterrados, a paisagem como um corpo em decomposição, o terror, o perigo e a miséria onipresentes, a falta de significado, tudo equivalendo, à distância, a um absurdo. Único entre estes filmes, *Sem novidades no front* tem a coragem de atacar o patriotismo, essa irrupção poderosa, às vezes irracional, de orgulho pela raça, pelo credo, pela nação, pela região ou pela bandeira — em suma, por *alguma coisa* — que com tanta frequência leva a humanidade à guerra e à desumanidade.

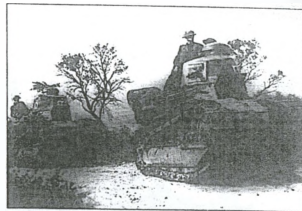
Em *The Great War and Modern memory*, Paul Fussell afirma que a consciência humana de vida e civilização foi alterada por um cataclismo que, até então, não tivera paralelo na experiência humana. Em *Dias de caça*, Isabel Colegate retratou a inocência do mundo de 1914, tal como ele era, prestes a ser apresentado pela Grande Guerra às metralhadoras e ao gás venenoso e aos tanques e aviões que atiravam “bombinhas como o rei Billy”. Ford Madox Ford, em seus romances sobre os Tietjens, conseguiu transmitir um sentido vívido da degradação da vida humana reduzida à luta pela sobrevivência na lama primordial das trincheiras.

Barbara Tuchman detalhou em *Torre do orgulho* como, em 1914, a Europa festejou o que ninguém imaginaria ser o pior prolongamento da experiência humana na História. As gerações da Grande Guerra parecem ter marchado para a tecnologia desalmada do século XX com a mesma inocência com que, em minha juventude, nós, os Filhos da Legião, tropeçávamos nas quadras ginásianas brincando de guerra. Para elas, a indescritível Frente Ocidental, a destruição da inocência estavam logo à frente; para nós, foi como se o poço de horrores sobre o qual o mundo se sustenta precisasse ser percebido mais uma vez antes que pudéssemos acreditar nele, ou senti-lo.

Mas estes filmes valiosos, com raras e honrosas exceções, não dão ao espectador essa percepção. Os produtores tinham outros propósitos, como em geral os homens têm. O que falta, portanto, não é exatidão, mas sim a diferença entre a exatidão e a verdade.

Leituras de apoio

Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory* (Oxford University Press, 1975)
Martin Gilbert, *The First World War* (Henry Holt, 1994)
Barbara Tuchman, *Canhões de agosto* (Objetiva, 1994)



Inovações tecnológicas

As metralhadoras (tanto a Lewis, inventada nos Estados Unidos, quanto a Maxim, produto europeu) foram talvez o mais eficiente, mas não o único produto novo da Grande Guerra. No final de 1914, bombas lançadas por naves alemãs — os zeplins — mataram os três primeiros cidadãos civis a morrerem em uma guerra nas ilhas Britânicas desde 1690. Os ataques de zeplins obrigaram britânicos e franceses a inventarem defesas anti-aéreas. Os biplanos, de início usados para reconhecimento, tornaram-se máquinas de luta eficazes assim que as metralhadoras foram sincronizadas para disparar por entre as hélices.

As mulheres começaram a ser empregadas no fabrico de munição na Grã-Bretanha a partir de junho de 1915. Nesse mesmo mês, foram criados capacetes de aço para as tropas britânicas e francesas. Em julho de 1915, os alemães usaram o primeiro lança-chamas, na batalha da Salência de Ypres. No mesmo ano, um esperto ministro do gabinete britânico sugeriu ao primeiro-ministro Herbert Asquith que “tratores a vapor” fossem equipados de abrigos blindados e metralhadoras — primeiro passo para o desenvolvimento do tanque, usado com eficiência na Frente Ocidental a partir de 1916 e que, mais tarde, se tornaria a principal arma na Segunda Guerra Mundial. O sábio ministro chamava-se Winston Churchill, que serviria pessoalmente nas trincheiras.

Mais tarde...

De acordo com o tratado de Versalhes, assinado em 28 de junho de 1919, o território nacional da Alemanha foi diminuído, suas forças armadas desmontadas e sua responsabilidade pela guerra definida em forma de pesadas indenizações que ela ficou obrigada a pagar aos vitoriosos. A Alemanha foi também proibida de se unir à Áustria, privada de suas possessões coloniais e impedida de importar materiais bélicos ou construir submarinos. Esse tratado é tido em geral como o combustível que alimentaria o ressentimento dos alemães e levaria à Segunda Guerra Mundial.

Os aliados formaram a Liga das Nações, mas Alemanha e Rússia não tiveram autorização para entrar. Os Estados Unidos, mais tarde, rejeitaram o tratado de Versalhes e a Liga, embora o presidente Woodrow Wilson, que participou da conferência de paz, tivesse tido papel fundamental na criação de ambos.

ELENCO

John Reed	(Warren Beatty)
Louise Bryant	(Diane Keaton)
Max Eastman	(Edward Herrmann)
Grigory Zinoviev	(Jerzy Kosinski)
Eugene O'Neill	(Jack Nicholson)
Louis Fraina	(Paul Sorvino)
Emma Goldman	(Maureen Stapleton)



Louise Bryant

Louise Bryant nasceu em San Francisco em 1885, em uma família da camada social limítrofe entre a classe trabalhadora e a sólida classe média que produziu tantos intelectuais radicais antes da Primeira Guerra Mundial. Formada na Universidade de Oregon, casou-se com Paul Trullinger, conceituado dentista de Portland, em 1909. Suas simpatias trabalhistas e idéias boêmias levaram-na a se lançar como artista, com um pequeno estúdio no cais de Portland. Também vendeu assinaturas da revista nova-iorquina *The Masses*, o veículo mensal dos radicais, e escreveu para o jornal anarquista de San Francisco, *The Blast*. Em 1915, conheceu John Reed quando ele viajava para Portland a fim de visitar a família.

REDS

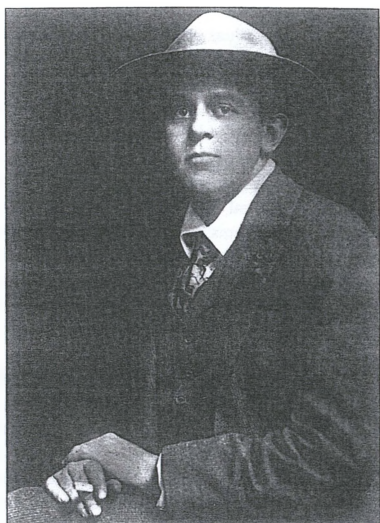
Christine Stansell

Em *Reds*, são os próprios vermelhos que triunfam, senão exatamente como líderes políticos recomendáveis, pelo menos como pioneiros do casamento moderno.

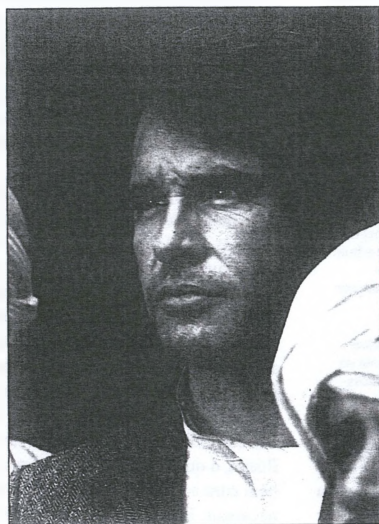
Com mais de três horas de duração, *Reds* é dividido por um intervalo em essencialmente duas histórias. A primeira diz respeito às vicissitudes de um romance heterossexual baseado nos ideais do amor livre, na igualdade entre homens e mulheres e no companheirismo profissional. Com ecos das preocupações feministas dos anos 70 e início dos anos 80, este conto pode ser definido como a história de um casal itinerante com duas carreiras. Reed conhece a artista Bryant, casada com um dentista mas com vocação de boêmia, ao viajar para casa em Portland, Oregon, em 1915. Na volta, ela o acompanha até Greenwich Village, onde ele se consolidou como um escritor de sucesso e político sério. Enquanto Reed comunga com a Internacional dos Operários da Indústria, confraterniza com a turma que lê *The Masses* e conspira junto com Emma Goldman, Bryant se junta a ele, invejosa da sua fama mas com um currículo ainda de pouco lastro para se arriscar sozinha na carreira literária. Em ambos, os princípios políticos misturam-se à incapacidade de "se engajar", conforme o jargão moderno. Bryant usa a ética do amor livre para racionalizar seu caso com o dramaturgo Eugene O'Neill; Reed invoca o dever político para justificar suas constantes viagens para fora da cidade. Eles se casam, a fim de aparar as rebarbas, mas as suspeitas de Reed quanto a O'Neill e o persistente ressentimento de Bryant quanto às ausências dele precipitam o rompimento.

Bryant foge para a Europa para trabalhar como correspondente de guerra. As perspectivas do casal parecem ser áridas, mas a revolução floresce: Reed segue Bryant até a Europa e convence-a a ir até a Rússia, prometendo o maior furo de sua carreira e um relacionamento igualitário e profissional. Ela exige ser dona de si mesma e ele promete chamá-la de "Srta. Bryant", não de "Sra. Reed", aceitar seus parâmetros e contabilizar as despesas em separado. Dormir juntos, nem pensar. Em São Petersburgo, estimulados pelos eventos revolucionários e pelo furo de reportagem, eles se reconciliam. Os despachos saem voando de suas

Reds é uma espécie de fenômeno, possivelmente a única superprodução de Hollywood a embulhar socialistas, feministas e comunistas — os "reds", ou vermelhos — em uma embalagem brilhante e simpática para um público de massas. O filme trata de John Reed e Louise Bryant, escritores radicais que figuraram com destaque na "esquerda lírica" de Greenwich Village em meados da década de 1910 e que, na qualidade de jornalistas, se tornaram os principais americanos simpatizantes da revolução bolchevista de 1917. É verdade que o *Doutor Jivago* de David Lean havia provado que a Revolução de Outubro vendia ingressos — desde que emoldurada numa linguagem



John Reed nasceu em 1887, em uma grande família de Portland, Oregon. Mandado para um colégio no leste dos Estados Unidos e mais tarde para Harvard, ele viu-se um marginal no mundo da elite da Costa Leste americana. Alegre, entusiasmado, com uma evidente ânsia de se integrar e de se identificar com os outros, esforçou-se para ser aceito pela elite no *campus* de Harvard. Seus namoros com o socialismo, o feminismo e o realismo literário, no entanto, o alertaram para uma ordem alternativa de *status* e de realização, centralizada no Greenwich Village, para onde se mudou depois de formado. Suas relações com a Revolução Mexicana (ele viajou com as tropas de Pancho Villa) fizeram dele o mais famoso jornalista jovem dos Estados Unidos. Seguiram-se reportagens ágeis e repletas de interesse humano sobre a dramática greve dos mineiros em Ludlow, Colorado, e sobre o choque de tropas na frente de batalha da Sérvia na Europa.



Há muito um dos membros politicamente mais ativos da comunidade hollywoodiana, Warren Beatty estrelou dois dos filmes mais perspicazes, em termos políticos, dos anos 70: *A trama* (1974), sobre uma organização de conspiradores políticos, e *Shampoo* (1975), uma sátira à amoralidade da era Nixon. Os esforços de Beatty como cineasta amadureceram em *Reds*, uma obra feita com amor que levou quatro anos para ficar pronta. A Paramount entrou com 34 milhões de dólares para a produção, mas quase a suspendeu, em várias ocasiões, quando os custos subiram para a casa (avaliada) dos 45 milhões. Tais custos, em se tratando de uma produção inusitada, teriam feito o próprio Reed encher-se de orgulho: quando Beatty explicou aos extras chamados para a sequência da conferência de Baku como Reed defendia a luta dos trabalhadores em prol de melhores salários e melhores condições de trabalho, os extras tomaram os princípios de Reed ao pé da letra, entraram em greve e conseguiram melhores cachês.



O depoimento das testemunhas

O recurso mais inovador em *Reds* é a inclusão de um coro de envelhecidas "testemunhas" que (supostamente) participaram dos acontecimentos narrados no filme. A técnica, extraída do documentário, enfatiza a veracidade do enredo histórico com testemunhos da memória viva, apresentados como narrações desmembradas ou em planos de rostos que falam, rodados em estúdio. Mas, quando *Reds* foi feito, quase todas as principais testemunhas já haviam falecido e os produtores, aparentemente, lançaram uma convocação geral, escalaram um elenco de radicais idosos e acabaram com um estranho sortimento, tendo na maioria dos casos pouca coisa ou nada a ver com Reed, Bryant, Greenwich Village ou a esquerda lírica.

Incontáveis impostores têm-se atrelado ou pegado carona na profusa tradição de memórias que o Greenwich Village da década de 1910 vem difundindo há quase cem anos; e as testemunhas de *Reds* enquadram-se perfeitamente nesse terreno. Das trinta e poucas pessoas, só duas ou três participaram realmente das vidas de Bryant e Reed — e só umas poucas constavam do cenário pioneiro de Greenwich Village. Várias delas eram, na verdade, crianças na época; a mais loquaz do grupo, Rebecca West, morava na Inglaterra; Henry Miller, que psicanalisa Reed com autoridade máxima, como se tivessem sido íntimos, mal pode tê-lo conhecido. A pessoa mais próxima dos protagonistas é o pintor Andrew Dasburg, amigo de Reed e amante de Bryant antes de ela seguir Reed até Moscou em 1920. Mas, curiosamente, Dasburg não fala da sua intimidade com nenhum deles, como se uma menção desse detalhe biográfico fosse perturbar a simetria do triângulo Bryant/Reed/O'Neill sugerido pelo filme.

No fundo, a própria desigualdade dos depoimentos das testemunhas, embora o filme jamais admita isto, funciona subliminarmente no sentido de reforçar a autenticidade da narrativa dramática. À medida que rolam os créditos de abertura, as vozes velhas e fanhosas em narração se confessam confusas por causa dessa tarefa histórica que supostamente estão desempenhando: "Esqueci tudo a respeito deles", insiste um rabugento, "eles eram socialistas?" "Eles nunca se meteram na minha vida particular", comenta um outro. Com memórias tão fracas, cansadas e reticentes, o que há de ficção num enredo visualizado em detalhes tão bonitos tinha de tornar-se ainda mais verossímil.

máquinas de escrever; copidesques recíprocos e eficientes, cada um emenda os textos do outro; brincam na neve e fazem amor aos acordes da "Internacional".

Os casais compostos por uma mocinha ambiciosa e um mocinho simpático, mas docemente constrangido e condescendente, são um conceito clássico de Hollywood que remonta às comédias de Tracy e Hepburn. *Reds* canaliza essa tradição e manipula bem seus elementos. Warren Beatty como Reed é o Novo Homem bem-intencionado, alegre, ligeiramente distraído e dono de um olhar sensual capaz de derreter pedras. Diane Keaton interpreta Bryant, a Nova Mulher, com uma curiosa mistura de bravura, vulnerabilidade e oportunismo sexual. A história conserva seu frescor comunicativo ao abordar as tensões do modernismo sexual, principalmente se a contrastarmos com o tratamento batido que Hollywood passou a dar com muito destaque, nos anos 80 e 90, à mulher carreirista, ambiciosa, má e desiludida, e às suas involuntárias vítimas masculinas.

Mas *Reds* se complica na segunda metade, em parte porque suas ambições históricas eram muito grandes. Depois de 1917, a história de Reed se afasta da história de Bryant, quando ele mergulha suas mais profundas energias na política socialista e, mais tarde, comunista. Em vez de ignorar esse aspecto central na vida do homem, *Reds* aceitou a tarefa de representar as lutas intrínsecas da esquerda que Reed abraçou em 1919. Isso não é fácil, pois trata-se da luta entre uma facção americana e outra pelo reconhecimento do Comintern. Uma luta travada em salões de assembleias, salas de estar enfumaçadas e escritórios de burocratas soviéticos.

O ritmo do filme inevitavelmente se afrouxa, e *Reds* compensa isso retornando a um bem-sucedido tema dramático: os caminhos cruzados dos amantes separados pela epopéia da guerra. A aura da Nova Mulher de Bryant diminui à medida que ela vai se transformando em mera observadora marginalizada pelo fervor de Reed, na esposa ressentida de um maníaco pelo trabalho. Os dois mais uma vez se separam quando Reed viaja — ilegalmente, pois todas as fronteiras foram fechadas — à Rússia para obter do Comintern o reconhecimento do seu Partido Trabalhista Comunista.

O filme ganha em ritmo com a mudança, à *Jivago*, em favor da cinematografia panorâmica e do tema dos encontros perdidos. Planos de grande angular dos desertos nevados da Finlândia e da Rússia mostram nossos minúsculos e heróicos excursionistas: primeiro, Reed tentando chegar a Moscou; depois, Bryant tentando chegar até Reed. Invariavelmente, ela chega aos lugares pouco depois de ele partir; ele telegrafia furioso para casa e pensa que foi abandonado. Finalmente caem um nos braços do outro, na estação de trem em Moscou. Corte para a sala de espera de um hospital em 1920, onde Reed está morrendo de tifo e Bryant olha cheia de remorso para uma criança, o bebê que ela jamais teve.

Excetuando o melodrama final, a maior parte de tudo isto é mais ou menos correta: a distorção mais importante foi a dos motivos de Bryant para voltar à Rússia, o que tinha a ver não só com a vontade de ela se juntar a Reed mas também com a recuperação da sua própria posição no seletto círculo de escritores nacionais. Bryant foi uma enfermeira dedicada no leito de morte de Reed, mas jamais negligenciou qualquer etapa da sua carreira. Pouco depois da morte de Reed, ela não faltou a uma entrevista marcada com Lenin.

Mas na maioria de suas cenas *Reds* é escrupuloso quanto aos fatos históricos e denota uma profundidade incomum na exatidão dos detalhes. As figuras secundárias, por exemplo, são verdadeiros personagens da História, mesmo as que só têm uma ou duas falas; os diálogos, por sua vez, invocam eventos da época. Essas técnicas podem parecer às vezes estranhas ou meramente discursivas (Emma Goldman dá boa-noite a Reed e aproveita para expor rapidamente seu ponto de vista filosófico quanto à limitação de filhos), mas a precisão também sabe ser satisfatória e até provocar reflexões históricas. Na sequência de Portland, por exemplo, Bryant quer que Reed a encare como uma escritora séria. Ele está quase indo embora quando ela menciona que foi publicada no *The Blast*. Ele se volta. Seu interesse fora fisgado: "O *Blast* de Berkman?" Aos olhos de Reed, a associação dela com o jornal anarquista de Alexander Berkman podia mesmo transformá-la de beletrista provinciana em radical séria.

Mas em *Reds*, com frequência, a fascinante política dos anos 10, tanto a americana quanto a internacional, torna-se mero pano de fundo para as atribulações e triunfos dos amantes, e não vice-versa. Duas vidas tão complexas são reduzidas a um enredo viável, reduzindo a História a biografia e a biografia, em última instância, a clichê. Bryant é quem mais sofre com isto; ainda assim, na determinação para conservar uma certa complexidade — quem havia de imaginar o conflito entre o Partido Trabalhista Comunista e o Partido Comunista constando de um roteiro hollywoodiano? —, *Reds* mantém um considerável interesse. E no seu deslumbramento sobre quão diferentes as pessoas podiam ser no passado, na sua descoberta espantada de que, em 1916, pessoas interessantes efetivamente abraçavam os ideais do amor livre, da igualdade para as mulheres e da fraternidade universal — o filme respira o charme do "outro lado" da História.

Leituras de apoio

Virginia Gardner, "Friend and Lover": *The Life of Louise Bryant* (Horizon, 1982)
Robert A. Rosenstone, *Romantic Revolutionary: A Biography of John Reed* (Knopf, 1975)

1981/EUA/Em cores

DIRETOR: Warren Beatty; PRODUTOR: Warren Beatty; ROTEIRO: Warren Beatty, Trevor Griffiths; ESTÚDIO: Paramount; VIDEO: CIC Video; DURAÇÃO: 200min.

A paleta do filme

Os figurinos e os cenários interiores são magníficos. Assistindo a este filme, a gente constata que, se a Depressão foi uma era em preto e branco, a década de 1910 era rica em tons marrons, malva e creme. Dentro de casa, a vida flui à luz brilhante de uma luminária Stickley. Os cenários de Greenwich Village e Provincetown são decorados com um requinte que anuncia profeticamente a moda que estará em voga nos anos 90: pintura de acabamento rústico, madeira reforçada, antiguidades batidas, envelhecidas e lánées. O vestuário sutilmente colorido acentua esse esquema visual. Será que personagens históricos parecem mais "reais" quando suas cores combinam com o ambiente à sua volta? A sequência de Provincetown, particularmente, veste os atores em tons creme e brancos delicadamente variegados, dentro e fora de uma velha casa de praia toda feita em ripas, rica em camadas de cinza-pérola, azul-pálido e bege.

Mais tarde...

Após a morte de Reed em 1920, Bryant voltou à carreira jornalística embarcando logo em seguida para uma longa, aventureira e acidentada faina através da Rússia asiática. (Ela foi um dos raros correspondentes ocidentais a viajar por aquela região.) Mais tarde, casou-se com um ricoço, William Bullitt, ex-assessor (e dissidente) de Woodrow Wilson que seria mais tarde o embaixador de Franklin Delano Roosevelt na União Soviética. Morando na Europa e em Manhattan, em pleno matrimônio convencional, esposa de um homem de posses, Bryant deixou que a carreira e os envolvimento políticos se desvanecessem. Mas tomou-se cada vez mais dedicada à memória de Reed, estimulada por Bullitt — que, a seu modo, se sentia atraído por Reed como o seu *alter ego* esquerdista. Bryant divorciou-se de Bullitt e viveu os últimos anos pobre e alcoôlatra; morreu em Paris, em 1936. Quanto a Reed, sua estrela voltou a brilhar nos anos 30 quando o Partido Comunista americano o reverenciou como um herói da revolução, fundando vários Clubes John Reed, para que artistas e escritores pudessem seguir-lhe o exemplo.

ELENCO

Rosa Luxemburgo	(Barbara Sukowa)
Leo Jogiches	(Daniel Olbrychski)
Karl Liebknecht	(Otto Sander)

ROSA LUXEMBURGO

John Patrick Diggins

Embora os americanos gostem de chamá-lo de "nosso" (o "século americano", na frase de Henry Luce), o século XX foi na verdade o século do comunismo. Durante três quartos de século (1917-1989), o comunismo pareceu crescer, primeiro nos vastos territórios da Rússia, depois nas maciças terras da China, espalhando-se finalmente através do Terceiro Mundo. Hoje, ele se foi de vez no Leste europeu, está prestes a cair de maduro em Cuba e a caminho de transformações inevitáveis na China. Se em toda parte o admirável mundo novo fracassou tão redondamente, como é que uma pessoa inteligente pôde um dia acreditar nele?

Entre as muitas virtudes de *Rosa Luxemburgo* está o senso estético e político que o filme extrai das crenças e comportamentos de quem viveu para tornar o mundo melhor. Nenhuma figura personificou com tanta paixão os ideais dos movimentos radicais que varreram a Europa na virada do século quanto Rosa Luxemburgo. Este filme, dirigido por Margarethe von Trotta, estrelando Barbara Sukowa como Rosa Luxemburgo, evita o que poderia ser mera propaganda, não só lidando com todas as complexidades da História mas também retratando a heroína como uma figura trágica que, inadvertidamente, deflagrou as próprias forças que a acabariam destruindo.

Rosa Luxemburgo (1871-1919) foi uma das mulheres mais talentosas de sua época. Nascida na Polônia russa, de uma família de comerciantes ricos, interessou-se pelo socialismo e, aos 18 anos, foi obrigada a fugir para a Suíça por causa de suas atividades revolucionárias; três anos mais tarde, ajudou a fundar o Partido Socialista polonês. Símbolo de coragem e retidão, lutou contra todos os preconceitos e adversidades. Nascida com um pé deformado, Luxemburgo mancava (no filme, ela se refere a si mesma como "uma pata manca") e era tida como jovem demais para uma pensadora política séria, mesmo depois de dar notáveis contribuições ao estudo da economia política, aos vinte e poucos anos de idade. Em 1898, casou-se com o alemão Gustav Lübeck, mudou-se com o marido e tornou-se militante do Partido Social-Democrata alemão. Estrangeira à enésima potência, Luxemburgo foi polaca em Berlim, judia na Alemanha e mulher num mundo político dominado por homens.

Particularmente esclarecedoras são as seqüências do filme que dramatizam as assembleias e discussões do partido, o mais forte dos agrupamentos socialistas europeus no início do século XX. Von Trotta interpõe habilmente o cenário cultural dentro do diálogo político; em uma cena, Luxemburgo recusa o convite para dançar com Eduard Bernstein, seu rival na liderança dos social-democratas. Bernstein dirigia a social-democracia internacional como um revisionista, convencido de que as previsões de Marx quanto ao empobrecimento dos trabalhadores e a polarização das classes eram discutíveis e de que o socialismo podia ser alcançado através de reformas gradativas e parlamentares. À guisa de contraste,

Liberdade só para os que apóiam o governo, só para os membros de um partido — por mais numerosos que eles sejam —, não é liberdade em absoluto. Liberdade é, e sempre será, liberdade para aquele que pensa de modo diferente.

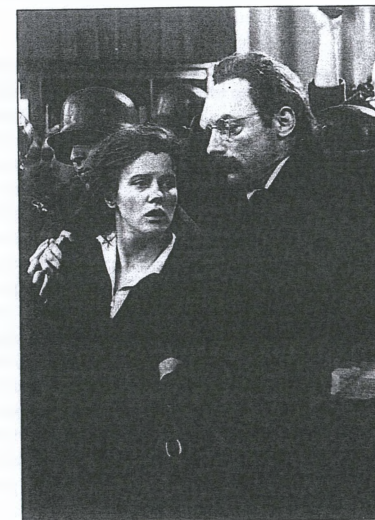
Rosa Luxemburgo

A HISTÓRIA



Rosa Luxemburgo

HOLLYWOOD



Barbara Sukowa como Rosa Luxemburgo

Pode um filme abordar adequadamente a complexidade das idéias políticas e de seus movimentos? Em *Reds*, ao tentar lidar com as diferenças entre as facções do Partido Comunista americano em gestação, o diretor Warren Beatty afastou-se completamente do espectador. Se *Rosa Luxemburgo* tem êxito, talvez seja porque a formação do comunismo americano foi um negócio bizantino que aguardava ordens de Moscou, ao passo que o socialismo alemão era discutido abertamente e com ousadia, e com uma leoa como Rosa Luxemburgo rugindo.

Margarethe von Trotta, talvez a cineasta mais famosa do novo cinema alemão, examina freqüentemente os usos e efeitos da violência. Sua estréia como diretora, *O segundo despertar de Christina Klages* (1978), descreve a odisséia de uma feminista militante cuja determinação atroz para salvar um núcleo de creches "alternativas" leva-a a assaltar bancos. Em *Os anos de chumbo* (1981), Von Trotta dramatizou o confronto entre Gudrun Ensslin, uma dos três terroristas do grupo Baader-Meinhof que morreram na prisão de Stammheim, e sua irmã Christiane, que fez uma incansável campanha no sentido de desacreditar a alegação oficial de que Ensslin e seus camaradas se suicidaram. Baseado em extensas pesquisas através dos escritos teóricos e cartas pessoais da protagonista, *Rosa Luxemburgo* dá continuidade ao tratamento que Von Trotta dá às questões políticas e sociais segundo uma escala humana e pessoal.



A esquerda socialista na Primeira Guerra Mundial

Em fevereiro de 1917, caiu a autocracia czarista na Rússia, levando à formação de um governo provisório moderado sob Aleksandr Kerenski, por seu turno derrubado em outubro pelos bolcheviques, um partido minoritário que alegava falar não só em nome de toda a Rússia mas também em nome do significado e do sentido revolucionário da História. A Revolução de Outubro acentuou a divisão entre os social-democratas e os militantes revolucionários (entre "minimalistas" e "maximalistas"). Muitos intelectuais de esquerda, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa, se encantaram com a ousada tomada de poder por V. I. Lenin em um país onde a revolução não estava sequer programada para acontecer. Se aconteceu na Rússia, por que não alhures?

Antes de 1917, Rosa Luxemburgo havia expressado divergências com Lenin em torno da teoria de uma pequena "vanguarda" revolucionária. Após a Revolução de Outubro, no entanto, ela o apoiou em caráter experimental. Embora se visse como uma revolucionária, ela permanecia mais coerente com o marxismo ortodoxo e achava que a consciência socialista seria despertada no seio da própria classe trabalhadora. Nesse sentido, foi contra a ditadura de Lenin e continuou acreditando no poder das greves de massas e manifestações estratégicas. Tragicamente, ela tentou levar a política às ruas, e nessas mesmas ruas foi assassinada.

Sukowa interpreta Luxemburgo como uma oradora cativante e uma pensadora ousada, provocadora, capaz de enervar os teóricos do partido. Em uma sequência particularmente vívida, Luxemburgo, diante de uma platéia perplexa, reafirma suas posições defendendo a luta revolucionária permanente por parte dos próprios trabalhadores.

Apesar do foco sobre complicadas questões teóricas, *Rosa Luxemburgo* contém numerosas transposições hábeis do plano político para o plano pessoal. Ao olhar para um retrato do amante Leo Jogiches, ela recorda os dias de militância na Polônia ao lado dele. Jogiches, um maníaco pelo trabalho dedicado ao movimento revolucionário, era, segundo Clara Zetkin, uma "rara" personalidade masculina, capaz de conviver com "uma grande personalidade feminina" sem que seu ego se sentisse ameaçado. O caso dos dois foi tempestuoso; apesar de pregarem o amor livre, cada qual ficava cheio de ciúmes e sentimento de posse quando o outro arranjava um amante. No filme, Jogiches pergunta a Luxemburgo: "Você quer ser mãe ou revolucionária?" "As duas coisas", ela responde. "Mas a sua vocação é trazer idéias para o mundo — elas são seus filhos", grita Jogiches; nessa altura, Luxemburgo volta ao presente e descarrega sua fúria na fotografia dele.

Em 1914, Luxemburgo e seus companheiros internacionalistas entraram em desespero com o início da Primeira Guerra Mundial. Quando os líderes socialistas na Alemanha e outros países europeus não conseguiram evitar o conflito, em seus respectivos parlamentos, e os trabalhadores resolveram atender ao chamado do nacionalismo, Luxemburgo voltou-se contra e denunciou esses procedimentos. Por isso, foi julgada por traição e várias vezes detida pelas autoridades alemãs.

O filme começa com Rosa Luxemburgo em uma prisão de Berlim durante o nevosos inverno de 1916, escrevendo a amigos. Enquanto isso, sua própria voz narra seus pensamentos sobre História e sobre política. De repente, as colegas de cela acorrem à janela para assistir com horror à execução, no pátio, de vários prisioneiros políticos. E numa cena que poderia ter saído de Dostoiévski, Luxemburgo é levada de vendas para uma sala e obrigada a ficar em pé contra uma parede enquanto é dada a ordem de "Fogo!". Ela se encolhe de medo e seu pensamento viaja em retrospecto para sua infância, mas a execução fingida não consegue intimidá-la a ponto de delatar os camaradas.

Nos anos de prisão, Luxemburgo cultiva plantas e jardins com grande reverência por flores, animais e tudo o que seja natural. As autoridades conservadoras mostram respeito pela sua integridade mental quando ela move ações de recurso em tribunal. Mas quando ela se deixa contagiar pelas ocorrências de 1917 na Rússia e clama por greves de massas na Alemanha, chamam-na de "Rosa Vermelha" e conspiram exaltados para reprimir o perigo que ela representa.

Após o armistício assinado em 1918, Luxemburgo é solta da prisão e imediatamente junta-se a Karl Liebknecht para fundar o Partido Comunista alemão. Logo logo uma facção fanática do partido, a Liga Espártaco, entra em ação para derrubar o novo governo republicano alemão, que no início era comandado por socialistas com o apoio dos trabalhadores. Com Liebknecht, Luxemburgo manifesta-se com paixão contra as aventuras revolucionárias prematuras, mas é tudo

em vão. Após o colapso da revolta espartacista em Berlim, as forças hegemônicas da ordem caçam Liebknecht e Luxemburgo. Na última sequência do filme, Luxemburgo é presa, espancada, baleada na cabeça e atirada em um canal.

Embora lide com êxito e exatidão com as circunstâncias políticas da época e da personalidade complexa da verdadeira Luxemburgo, *Rosa Luxemburgo* negligencia a contribuição singular dada por ela ao pensamento político radical. Especificamente, as suas críticas arrasadoras à teoria de Lenin sobre a ditadura do partido não são sequer mencionadas. E é por essas críticas que ela continua sendo justamente a consciência de qualquer revolução feita em nome da liberdade.



A polícia alemã na revolta espartacista

A revolta espartacista

Oficialmente fundada em 1916 por Karl Liebknecht, Rosa Luxemburgo, Clara Zetkin e Franz Mehring, a Liga Espártaco se desenvolveu como uma cria do Partido Social-Democrata, mais moderado. Seus membros aceitaram a Revolução bolchevique de Outubro de 1917 e viram no clima político instável do pós-Primeira Guerra uma oportunidade de realizar a revolução proletária internacional. Luxemburgo traçou o programa aceito pelo Partido Comunista da Alemanha, no qual a Liga Espártaco se transformou no congresso partidário realizado de 30 de dezembro de 1918 até 1º de janeiro de 1919. Enquanto isso, os espartacistas estimulavam manifestações que culminaram com uma tentativa abortada de derrubar o governo provisório social-democrata. A 15 de janeiro de 1919, Luxemburgo e Liebknecht foram presos e executados por membros do *Freikorps* conservador, que haviam assumido o controle do presídio policial de Berlim.

Mais tarde...

De certo modo, Rosa Luxemburgo teve a sorte de morrer pelas mãos dos reacionários. Se tivesse vivido mais vinte anos e buscado refúgio na Rússia de Stalin para escapar das câmaras de gás de Hitler, ela teria sido fuzilada como "agente do imperialismo britânico e americano". Pois, embora tivesse saudado a revolução bolchevista, ela não concordava de modo algum com os métodos totalitários inaugurados por Lenin e Trotski, e seu libelo póstumo sobre a Revolução Russa, contendo algumas das críticas mais pungentes à ditadura do Partido Comunista, foi violentamente atacado por todos os comunistas russos.

Max Nomad, 1960

Leitura de apoio

J. P. Nettl, *Rosa Luxemburg* (Oxford University Press, 1966)

1986/Alemanha Ocidental/Em cores

DIRETORA: Margarethe von Trotta; PRODUTOR: Eberhard Junkersdorf, Martin Wiebel;
ROTEIRO: Margarethe von Trotta; ESTÚDIO: Bioskop; VÍDEO: Globo Video; DURAÇÃO: 122min.

ELENCO

Walter Burns	(Adolphe Menjou)
Hildy Johnson	(Pat O'Brien)
Peggy	(Mary Brian)
Earl Williams	(George E. Stone)



O caso Sacco e Vanzetti

Em 5 de maio de 1920, os imigrantes italianos Nicola Sacco e Bartolomeo Vanzetti foram presos e acusados de terem assassinado o pagador de uma fábrica e seu guarda-costas durante um assalto em South Braintree, Massachusetts, duas semanas antes. Em julho de 1921, o júri declarou-os culpados. Mas o caso virou controvérsia quando grupos políticos de esquerda começaram a alegar que Sacco e Vanzetti, ambos anarquistas, haviam sido condenados por causa de suas opiniões políticas.

Em 1925, um colega de prisão, Celestino Madeiros, depois que os assassinatos tinham sido na verdade perpetrados pelo bando Morelli, mas o juiz Webster Thayer recusou-se a reabrir o processo e o Supremo Tribunal de Massachusetts declinou de ordenar novo julgamento. Em 9 de abril de 1927, Sacco e Vanzetti foram condenados à morte. As sentenças, que provocaram protestos no mundo inteiro, foram cumpridas, conforme previsto, em agosto daquele ano, mas a questão continuou a ser discutida: tinha havido justiça ou não? Em julho de 1977, o estado de Massachusetts reverteu finalmente seu julgamento, quando o governador declarou que Sacco e Vanzetti haviam sido julgados por engano.

ÚLTIMA HORA

The Front Page

Arthur Schlesinger, Jr.

Harry Hansen, de Lowell Thomas e Meyer Levin — nomes outrora famosos, embora na sua maioria esquecidos hoje. Nos anos 20, Chicago era uma cidade fascinante, cheia de brilho e corrupta que, na segunda década do século, gerou dois jovens e sófregos jornalistas, Ben Hecht e Charles MacArthur.

Hecht e MacArthur sonhavam ir além do jornalismo. Embora tenham escapado cedo da prisão das redações, jamais quiseram perder na memória aquilo que seu aprendizado em Chicago teve de mais vulgar: "Fomos ambos obsessivos, em nossos anos de juventude. Permanecendo repórteres jornalísticos, continuamos a não tirar o chapéu na frente do chefe, a jogar cinzas no chão, a desprezar toda a gente bem-pensante. Éramos ambos saudosos dos dias frenéticos de escravidão."

Em 1928, escapando para a segurança de Nova York, Hecht e MacArthur destilaram suas memórias de jornalistas em Chicago através da peça intitulada *The Front Page*, tributo de ambos a um passado romântico porém intolerável. Jed Harris produziu e George S. Kaufman dirigiu *The Front Page* na Broadway. Com ela, Osgood Perkins como Walter Burns, o editor demoníaco, e Lee Tracy como Hildy Johnson, o repórter-astro, ficaram famosos. *The Front Page* continua sendo uma das peças americanas mais célebres deste século, muitas vezes remontada nos Estados Unidos e em outros países, mais recentemente em Londres, em 1994.

A maioria dos personagens em cena baseia-se em verdadeiros repórteres de Chicago; em alguns casos, mal foram alterados os nomes. Uma das maravilhas de *The Front Page*, diria Jed Harris, é que, "embora todos os personagens sejam pessoas de verdade, ninguém jamais cogitou de nos processar por invasão de privacidade".

Walter Burns foi inspirado em Walter Howey, editor do jornal *Chicago Examiner* de William Randolph Hearst, para o qual MacArthur trabalhou ao voltar da Primeira Guerra Mundial. Ben Hecht era de um jornal concorrente, o *Journal*, e assim descreveu Howey: "Ele arrulhava como uma pomba, sorria como um turista deslumbrado, usava uma gravata-borboleta de bolinhas, camisas



Walter Howey



Adolphe Menjou como Walter Burns

Em 1902, depois de um ano sem sucesso no Instituto de Arte de Chicago, Walter Howey conseguiu um emprego de repórter no jornal de sua cidade, o *Messenger* de Fort Dodge, Iowa. Dois anos depois, voltava a Chicago "como um trovão saído da China", na frase de Charles MacArthur. Em 1906, tornou-se o mais jovem editor de cidade dos Estados Unidos, e em 1917, após se demitir do *Tribune*, aceitou a proposta de William Randolph Hearst para se tornar editor geral do *Examiner*.

Já se disse que Walter Howey, que serviu de modelo para o personagem Walter Burns, competia por reportagens com o mesmo afimco com que travava uma guerra. Concentrando-se em escândalos, crimes e relatos de interesse humano, ele costumava ter o nome de telefonistas da polícia na folha de pagamentos do *Examiner* de modo que elas passassem os furos primeiro a seus repórteres. O apoio de Howey a Big Bill Thompson na eleição de 1919 para a Prefeitura rendeu frutos quando o prefeito, agradecido, ordenou à polícia que mantivesse os repórteres da concorrência à distância dos desastres e cenários de crimes.

Louis Wolheim, o ator coadjuvante que acabou de desfrutar de grande sucesso em *Sem novidades no front*, de Milestone, foi contratado para o papel de Walter Burns, mas morreu de derrame três semanas depois de iniciada a produção, ensejando a busca frenética de um substituto. A escolha de Milestone, Adolphe Menjou, surpreendeu muitos linguarudos de Hollywood, que o achavam sofisticado demais para o papel. O incansável Menjou, no entanto, se adaptou bem: logo no primeiro dia no set, descobriu Pat O'Brien jogando dados com alguns membros do elenco. Ajoelhando-se sobre os vinhos afiados a faca de suas calças, Menjou saudou-os bruscamente. "Olá, otários", disse, "deixemos as apresentações para mais tarde. Já está na minha vez de jogar os dados?"



As refilmagens

Nove anos depois de *Última hora*, de Milestone, outro grande diretor, Howard Hawks, sugeriu uma refilmagem na qual Hildy Johnson seria uma mulher e, não só isso, a esposa divorciada de Walter Burns, agora não mais misógino. *Jejum de amor*, de Hawks, fundiu assim o efervescente drama jornalístico de Hecht e MacArthur com as comédias malucas dos anos 30. Mas, apesar dos esforços valiosos de Rosalind Russell, Hildy Johnson não funcionou bem como mulher e, com todo o seu charme contagiante, Cary Grant não tinha a sisudez gelada de Adolphe Menjou. A atmosfera de Chicago, em grande parte, desaparecera. Ainda assim, Howard Hawks sustentou magistralmente o ritmo ininterrupto exigido pelo roteiro e o filme recompensou enquanto diversão, mesmo com a política subordinada à farsa e a maravilhosa fala final sacrificada pela necessidade de unir Walter Burns e Hildy Johnson em sacrossantas segundas núpcias.

Em 1974, quase meio século depois de *The Front Page* estreiar na Broadway, o diretor Billy Wilder sugeriu mais uma refilmagem, desta vez em technicolor. Wilder e I. A. L. Diamond, seu colaborador habitual, escreveram o roteiro de *A primeira página*.

A sua versão é mais fiel à Chicago dos anos 20 do que *Jejum de amor*, mas o enredo clama pelo preto-e-branco: a cor drena o sórdido desenrolar da credibilidade. Walter Matthau, embora tenha competência pessoal, interpreta Walter Burns como um porco amarfanhado e não como um *boulevardier* garboso, e Jack Lemmon interpreta Hildy Johnson como um galhardo ator de *vaudeville*, não como um repórter duro-na-queda. Em deferência a um mundo que vem sofrendo rápidas transformações, o tema do homossexualismo foi insinuado apressadamente no personagem Roy Bensinger, do *Tribune*, e recebeu uma ênfase desproporcional. Revendo a versão de Wilder, vinte anos depois, achei-a melhor do que na época; mas, no todo, é uma decepção para os admiradores de Wilder.



impecáveis e terno engomado. Sim, o sr. Howey (Deus o tenha!) possuía um ar, uma voz e modos docemente bondosos. Mas, comparados com ele, os assírios que ameaçaram o Sinai eram gente boa. Howey sabia conspirar como César Borgia e atacar como Gengis Khan."

Na peça, Hildy Johnson — apaixonado por Peggy Grant, uma jovem recatada — prepara-se para deixar a engrenagem do jornal, casar-se com Peggy, aceitar um emprego em uma agência nova-iorquina de publicidade e mergulhar na vida doméstica suburbana. Mas há problemas em Chicago: um anarquista matou inadvertidamente um policial negro e aguarda execução na prisão municipal; é um sujeito infeliz, chamado Earl Williams, inspirado em Bartolomeo Vanzetti, que havia sido executado em Massachusetts um ano antes. Em uma eleição iminente, o voto dos negros será vital, e o enforcamento de Williams essencial para a reeleição do prefeito e do xerife.

O prefeito tem como modelo Big Bill Thompson, famoso por ganhar o cargo com a promessa de apertar o nariz do rei Jorge da Inglaterra, caso ele um dia pusesse os pés em Chicago. Na peça, o prefeito foi convencido pelo xerife a esquecer o rei Jorge e buscar a reeleição com a promessa de expulsar os radicais de Chicago com o lema "reformat os vermelhos usando uma corda". Os Amigos da Liberdade Americana e outras "organizações bolchevistas" exigem clemência para Williams.

A ação tem lugar na sala de imprensa do fórum da vara criminal, uma sala mal mobiliada, soturna e desorganizada, freqüentada por jornalistas de barba por fazer, com ternos amassados e sem um tostão no bolso. Ali os cínicos jogam pôquer, bebem, dormem entre um porre e outro e zombam com imparcialidade do prefeito, do xerife, de Earl Williams e da prostituta Mollie Malloy, amiga de Williams, que eles, repórteres, promovem (falsamente) a amante de Williams. Sua burlesca algaravia é periodicamente interrompida pelo baque macabro de pesos que caem: é o carrasco que testa o cadafalso, do lado de fora da janela.

Hildy Johnson, Peggy e a mãe de Peggy têm passagens compradas para o trem noturno rumo a Nova York, onde Hildy e Peggy deverão casar-se no dia seguinte. Walter Burns, misógino de marca maior, está decidido a acabar com o casamento e manter Johnson na reportagem do caso Williams. Seguem-se complicações delirantes — um alienista pede a Williams que reconstitua o crime e lhe dá a arma do xerife; Williams dispara e escapa; segue-se uma caçada humana pela cidade inteira; Williams penetra na sala de imprensa, é descoberto por Hildy Johnson, que o esconde dentro de uma escrivaninha; chega Walter Burns, que convence Johnson a ficar na reportagem e faz tudo para desviar Peggy Grant e a mãe; Burns e Johnson são presos por dificultarem a ação da justiça; finalmente, triunfam sobre o prefeito e o xerife.

Hildy Johnson ainda tem tempo para pegar o trem de Nova York, e num aparente acesso de sentimentalismo Burns abençoa cerimoniosamente o jovem casal oferecendo seu próprio relógio de presente a Johnson. Johnson parte feliz para a estação ferroviária. Na famosa fala final, Burns manda passar um telegrama para a primeira parada do trem, pedindo a prisão de Hildy Johnson: "O filho da puta roubou meu relógio."

Os diálogos coruscantes de Hecht e MacArthur, o ritmo frenético, os comentários políticos sardônicos e as totalmente convincentes mudanças de tom entre

a farsa e o melodrama encantaram as platéias. Os diálogos rápidos teriam sido demais para o cinema mudo, mas o advento do filme sonoro transformou *The Front Page* em uma possibilidade cinematográfica real. Em 1930, Howard Hughes (sim, ele mesmo) adquiriu os direitos de Jed Harris por 125 mil dólares — aproximadamente dois milhões e meio em valores de hoje. O diretor foi Lewis Milestone, recém-saído de *Sem novidades no front* e que no futuro ainda dirigiria bons filmes como *Pecado da carne*, *Carícia fatal*, *Um passeio ao sol* e outros. Bart Cormack, um contemporâneo de Hecht e MacArthur no jornalismo de Chicago, escreveu o roteiro.

É um filme brilhante. Adolphe Menjou como Walter Burns anda de modo afetado e funesto o filme inteiro, com traje impecável, olhar agudo e penetrante, fala cáustica e total falta de escrúpulo — um desempenho que encanta pela precisão e força. Pat O'Brien é um Hildy Johnson extrovertido e loquaz, seguindo a veia de Lee Tracy. Os rapazes na sala de imprensa são interpretados de modo esplêndido por Walter Catlett, Edward Everett Horton, Frank McHugh e outros profissionais inveterados. George E. Stone faz um Earl Williams apropriadamente desamparado.

Mas o que torna o filme memorável é a direção de Milestone. A fluidez dos movimentos de câmera, a audácia dos cortes, o vigor da fotografia em preto-e-branco — tudo dá aos diálogos impagáveis de Hecht e MacArthur um contexto ideal. Até a fala final conseguiu passar pela censura do Hays Office com um recurso: o punho de Menjou bate na máquina de escrever no exato instante em que ele pronuncia a palavra proibida, "bitch".

Vários diretores filmaram *The Front Page*, mas o filme de Milestone continua a ser a versão clássica. Apesar das imperfeições ocasionais características dos primeiros filmes falados, é o que mais se aproxima do período histórico e o que melhor captou a lenda de Chicago nos *Roaring Twenties*, os extraordinários anos 20 — Chicago, a cidade-espanto, como disse Julian Street, "uma excentricidade olímpica, uma fábula, uma alegoria, um fenômeno incompreensível, monstruoso, multifacetado, antinatural, indômito, possante, prepotente, transcendente", um mito não muito afastado da realidade, e para sempre entronado na memória viva e romântica de Ben Hecht e Charles MacArthur.

Leituras de apoio

Ben Hecht, *Charlie* (Harper, 1957)

Ben Hecht e Charles MacArthur, *The Front Page* (Covici & Friede, 1928)

William MacAdams, *Ben Hecht: The Man Behind the Legend* (Scribners, 1990)

1931/EUA/P&B

DIRETOR: Lewis Milestone; PRODUTOR: Howard Hughes; ROTEIRO: Bartlett Cormack;

ESTÚDIO: UA; DURAÇÃO: 101min.

Big Bill Thompson

William Hale Thompson, apelidado Big Bill por causa do seu porte de atleta, ganhou a primeira eleição para prefeito de Chicago em 1915. Concorreu como

reformista, prometendo limpar o departamento de polícia e nomear uma mulher para a Secretaria de Educação. Não fez nada disso. Ao contrário, financiou obras públicas entregando os contratos mais lucrativos aos seus correligionários políticos. Reeito em 1919 por uma margem muito mais estreita, Thompson foi-se tornando cada vez mais alvo de ataques por causa de seus gastos corruptos. O *Tribune* de Chicago chegou a processar o prefeito, acusando-o de conspiração para fraudar a cidade em 2 milhões de dólares.

Quando um júri condenou Fred Lundin, mentor político de Thompson e chefe do Partido Republicano, por desviar verbas destinadas à educação, o prefeito foi obrigado a se retirar do pleito de 1923. Mas Thompson estava de volta em 1927, dessa vez apoiado por dinheiro mafioso (especialmente o de Al Capone). Atacando a lei seca, a Liga das Nações e o rei da Inglaterra, Thompson ganhou mais um mandato, durante o qual tornou-se alvo de chacotas no país inteiro quando demitiu o superintendente das escolas de Chicago porque adotara compêndios de História pró-Grã-Bretanha.



Mais tarde...

Como todos os renascimentos, o de Chicago também teve a sua hora e vez. Chicago tornou-se, a partir da Depressão, a cidade de uma intelectualidade sólida e sóbria, desaparecendo de vez a plêiade pirotécnica que lhe acendera os céus nos anos 20. Na sala de imprensa de Hecht e MacArthur, havia oito diários representados; hoje, Chicago tem apenas dois, e até o *Tribune*, que nunca mais se recuperou e pertence ao coronel Robert R. McCormick, é um jornal moderado e responsável.

Depois de entrar para o *Examiner* em 1917, Walter Howey passou a maior parte de sua vida profissional editando publicações de Hearst. Ele levou, segundo consta, apenas dez dias para lançar em 1924 o tabloide *Mirror*, de Hearst, em Nova York. Após perder a eleição de 1931 para prefeito, Big Bill Thompson sumiu da vida pública quase para sempre. Só reapareceu por breve tempo em 1937, quando um juiz exigiu que pagasse à Cruz Vermelha americana 73 mil dólares, aproximadamente metade da quantia que ele havia arrecadado para aquela organização dez anos antes, sem jamais prestar contas.

ELENCO

Joe Kenehan	(Chris Cooper)
Danny Radnor	(Will Oldham)
Sid Hatfield	(David Strathairn)

MATEWAN: A LUTA FINAL

Matewan

Eric Foner

combate à injustiça, e a ameaça representada pela concentração do poder econômico para os ideais americanos de democracia política e justiça social.



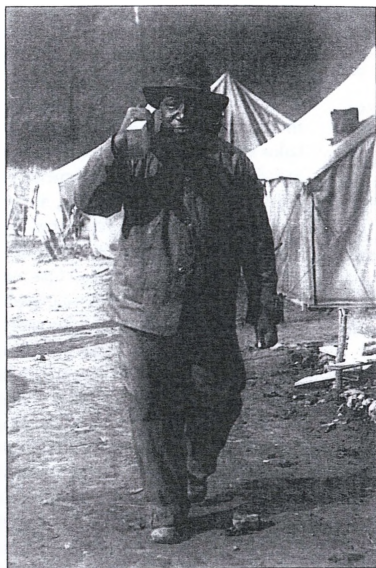
As cidades empresariais

Quem tentava organizar um sindicato de mineiros em Virgínia Ocidental encontrava obstáculos desanimadores, o menor dos quais não era o rigoroso controle sobre as comunidades locais e o governo estadual por parte dos proprietários do carvão e companhias ferroviárias. Em Virgínia Ocidental, mais do que em qualquer outro estado americano, havia uma enorme quantidade de mineiros (mais de 90% deles) morando em aglomerações cujas casas pertenciam às próprias empresas. Qualquer que fosse o dia, as casas estavam sujeitas a buscas sem aviso prévio por agentes da empresa. E os mineiros eram frequentemente pagos com vales e cupons que só tinham valor nas lojas da própria empresa.

Matewan conta a história de uma conturbada greve em 1920 nas minas de carvão do sul de Virgínia Ocidental. A luta culminou com o Massacre de Matewan, um confronto violento (e historicamente exato) no qual o prefeito da cidade, sete guardas armados contratados pelos operadores de carvão e dois mineiros perderam a vida. Mas este filme faz mais do que relatar um episódio dramático na história do trabalho nos Estados Unidos. Nas mãos do diretor John Sayles, *Matewan* oferece uma meditação sobre amplas questões filosóficas raramente abordadas de modo direto pelo cinema americano: a possibilidade de cooperação inter-racial, os méritos da violência e da não-violência no

Embora *Matewan* esteja repleto de figuras históricas verdadeiras — sobretudo o Sid Hatfield, o chefe da polícia metropolitana, favorável ao sindicato e protagonista central do massacre —, Sayles usa dois personagens fictícios para acionar o enredo. Um é o narrador Danny Radnor — um jovem pregador, mineiro e sindicalista —, cuja voz, avançando cinquenta anos no tempo, conta a história de *Matewan*. O segundo é o personagem principal do filme, Joe Kenehan, veterano da Primeira Guerra Mundial, ex-membro da Internacional dos Operários da Indústria, organizador do sindicato UMWA (United Mine Workers of America) e pacifista engajado. Joe exorta à não-violência os mineiros familiarizados com o uso de dinamite e submetidos diariamente a intimidação por guardas armados que, patrulhando as ruas da cidade, atacam e matam grevistas. Também prega a tolerância racial. Quando a empresa traz negros e italianos “fura-greves” a fim de manter as minas em funcionamento, Joe convence os grevistas a convidá-los a entrar para o sindicato. A primeira quarta parte do filme concentra-se nesse confronto, culminando com os fura-greves aderindo à greve. Quando os mineiros são expulsos de suas acomodações pertencentes à empresa e montam uma cidade de tendas fora do município, Joe vai com eles e continua a recomendar a não-violência, mesmo quando os guardas da empresa atacam os grevistas nas matas da vizinhança. Segue-se aí o único passo em falso do filme, um subenredo inverossímil, em que um agente da empresa consegue que Joe seja acusado em falso de ter estuprado a esposa de um mineiro. Assim que o caso é esclarecido, o filme acelera rumo à conclusão violenta, em que Joe morre acidentalmente. O filme termina com Danny lembrando-se de que, nos dias subsequentes ao massacre, se dedicou a pregar o evangelho de “um grande sindicato único”.

No mundo do cinema contemporâneo, John Sayles é único. Orgulhoso de sua independência, ele controla sua própria companhia produtora e não aceita financiamento dos estúdios. Sayles é atraído por temas operários (como *The*



Os negros formavam a maior parte da força operária no sul de Virgínia Ocidental. Em algumas minas, eles compunham a maioria dos trabalhadores. Embora alguns negros tenham sido levados à região como fura-greves, muitos se tornaram militantes do sindicato. Apesar da segregação nas escolas e nas habitações em núcleos controlados pela empresa, mineiros brancos e negros compartilhavam a vivência da impotência e da exploração. Isto criou uma ideia de solidariedade inter-racial, refletida no decidido esforço do sindicato para recrutar mineiros negros em suas fileiras. Quando o sindicato chegou a Virgínia Ocidental, fez campanha ativa pelo apoio dos mineiros negros, e em toda a estrutura organizacional local do sindicato os negros tinham cargos. Em uma época em que os sindicatos de artesãos da American Federation of Labor impunham barreiras insuperáveis à participação de negros, o UMWA, sindicato industrial, fez questão e sentiu orgulho de incluir todos os mineiros — brancos e negros, imigrantes e nativos.



James Earl Jones como "Johnson Pouca Roupa"

John Sayles já era romancista e contista aclamado pela crítica quando se juntou ao time de roteiristas de produções B de Roger Corman, no final dos anos 70, e fez os cenários de *Piranha* (1978), *The Lady in Red* (1979) e *Mercenários das galáxias* (1980). Sayles estreou como diretor de longas-metragens com *The Return of the Secaucus Seven* (1980), o exame espiritualoso e comovente de um encontro de militantes dos anos 60 no limiar da idade adulta. Quase um filme de "cabeças falantes", custou, segundo se diz, 40 mil dólares, usando poucos cenários, poucos movimentos de câmera e pouca ação. Sayles recebeu o prêmio de Melhor Roteiro da Associação de Críticos Cinematográficos de Los Angeles e rapidamente se firmou como um dos cineastas independentes mais admirados dos Estados Unidos.

A política em Virgínia Ocidental

Da década de 1890 até os anos 30, os senadores de Virgínia Ocidental — assim como a maioria dos seus governadores — eram em geral altos funcionários das empresas de carvão. Já a legislação estadual, embora sempre favorável aos interesses do carvão e dominada por representantes dos municípios agrícolas, era mais confiável. Não era raro, no entanto, os legisladores aceitarem suborno das empresas de carvão (cinco deles foram presos em 1913 por aceitarem pagamentos de um empresário carvoeiro que concorria ao Senado dos Estados Unidos). Talvez ainda mais importante: as companhias carvoeiras dominavam o governo municipal escolhendo xerifes e demais autoridades que lhes fossem simpáticos. As empresas eram a principal fonte de verbas municipais, o que dava a elas voz de decisão nos negócios da localidade. Não raro, os delegados eram pagos diretamente pelas companhias de carvão. Até mesmo as leis destinadas a dar assistência aos mineiros podiam ser contornadas em proveito das companhias.

A Lei de Compensação dos Trabalhadores, de 1913, por exemplo, atenuou a responsabilidade dos industriais do carvão em acidentes no trabalho pelos quais júris locais haviam previamente aprovado indenização aos mineiros. As leis que restringiam o trabalho infantil eram fracas e sistematicamente ignoradas. Não garantiam educação de base para as crianças que trabalhavam nem discriminavam em quais ocupações perigosas elas deveriam ser barradas. Sabidamente, as leis de segurança nas minas não eram para ser cumpridas; Virgínia Ocidental registrava o mais alto índice de mortalidade de todos os estados cuja economia era baseada na mineração, e a proporção de mineiros que morriam ali em acidentes excedia em muito a de qualquer país europeu. “Nem de longe se pode imaginar o poder das empresas de mineração”, escreveu em 1913 um senador de Wisconsin após visitar Virgínia Ocidental. As empresas, acrescentou ele, “são donas, no estado, tanto do Partido Republicano quanto do Partido Democrata.”



Return of the Secaucus Seven, de 1980, seu primeiro longa-metragem) e da história dos Estados Unidos, especialmente os momentos que expõem um abismo entre os mitos nacionais e a realidade (*Fora da jogada* é o relato do escândalo conhecido como Black Sox, no campeonato de baseball de 1919). Sayles jamais rodou um sucesso de bilheteria, embora *Matewan* seja muito admirado. Consultados a respeito do seu filme favorito sobre os Estados Unidos, um grupo de historiadores americanos recentemente colocou *Matewan* em quinto lugar, logo de ...E o vento levou, *Cidadão Kane*, *As vinhas da ira* e *Tempo de glória*.

Outra coisa rara entre cineastas, Sayles, um prosador que já ganhou o prêmio O. Henry, publicou um livro, *Thinking in Pictures*, sobre a realização de *Matewan*. Além do roteiro, que ocupa metade do volume, a maior parte do livro explica como *Matewan* foi financiado (o orçamento de 4 milhões de dólares pode ter sido uma ninharia pelos padrões de Hollywood, mas excedeu de longe o custo de qualquer dos filmes anteriores de Sayles) e examina aspectos técnicos como elenco, filmagem e iluminação. Também conta como Sayles, tendo andado de carona no final dos anos 60 pela região carvoeira de Virgínia Ocidental, ficou fascinado com a gente e as tradições daquele lugar. Essa experiência talvez explique a maior força do filme, a evocação do contexto do mundo dos mineiros. Através da música, dos sotaques regionais e dos numerosos personagens locais, Sayles recriou com êxito a comunidade de *Matewan*. Visualmente, também, o filme é muito real, graças à cinematografia cuidadosa e deliberada de Haskell Wexler. Mas, embora dramático, *Matewan* não é “diversão” no sentido convencional. Com seu sotaque regional não raro difícil de ser seguido e seu ritmo lento, exige concentração por parte do espectador. Mas, em parte por causa disso, consegue criar um admirável sentido de tempo e lugar.

Só que a concentração incansável sobre a comunidade local, a força maior de *Matewan*, acaba contribuindo para suas fraquezas mais evidentes — a ausência de contexto, tanto histórico quanto político. *Matewan* não contemporiza ao expor os mecanismos usados pelos donos do carvão para controlar e intimidar os operários, desde o pagamento em vales utilizáveis apenas nas lojas da empresa até o controle da habitação, o uso de fura-greves e a onipresença de forças policiais particulares. De fato, no final do filme, o espectador se dá conta de que o massacre foi menos um episódio irracional do que uma explosão da violência que há muito fervia sob a superfície, na vida da cidade. Mas os empreiteiros do carvão estão ausentes do enredo, bem como seu domínio sobre o governo estadual de Virgínia Ocidental. As simpatias das autoridades municipais pelo sindicato, inclusive por parte do prefeito e do chefe de polícia, não eram raras em comunidades mineiras; o que o filme não mostra é que essa autoridade municipal era freqüentemente minada pela autoridade estadual, pela federal e pela autoridade dos tribunais.

Da mesma forma, a greve de *Matewan* não foi um incidente local isolado, conforme está no filme. Ao contrário, ela fez parte de uma prolongada luta pela sindicalização, que durou décadas. O sindicalismo, em 1920, estava longe de ser algo novo para os mineiros do sul de Virgínia Ocidental, e não era preciso ninguém de fora da comunidade para levar esse recado até *Matewan*. A greve de 1912, em toda aquela região, havia inaugurado um período de lutas extrema-

mente violentas entre o sindicato e os donos das minas. Nos anos seguintes, o sindicato de operários mineiros, talvez a organização trabalhista racialmente mais integrada de todos os Estados Unidos, conseguiu unir mineiros negros e brancos, assim como nativos e imigrantes. O problema de Sayles não é não fazer referência a esses eventos anteriores, mas sim não dar aos mineiros qualquer consciência da sua própria história, obrigando-os a depender de um estranho para lhes dar lições de organização sindical e tolerância racial.

Rodar *Matewan* no sétimo ano da gestão do presidente Ronald Reagan — o governante mais antitrabalhista desde os anos 20 — foi, por si só, uma façanha notável. Mas a força implícita do filme repousa na saudade de uma era de organização militante e trabalho braçal. Em uma época em que há menos americanos trabalhando em fábricas de aço ou minas de carvão do que em restaurantes McDonald's ou como secretárias, *Matewan* evoca um período histórico no qual o operário industrial musculoso estava no cerne da classe trabalhadora, no qual os homens faziam o "verdadeiro" trabalho e as mulheres ocupavam posições subalternas em comunidades coesas orientadas para a família. O filme tem várias personagens femininas, algumas heróicas, todas essencialmente leais ajudantes dos homens que fazem o trabalho, organizam assembleias e enfrentam os patrões. Efetivamente, as mulheres não trabalhavam debaixo da terra, nas minas. Mas *Matewan* não nos informa que uma das mais célebres sindicalistas de Virgínia Ocidental foi a eloquente Mãe Mary Jones, que não tinha papas na língua. Para Sayles, como para muita gente em Hollywood (basta pensar em outros filmes de temas trabalhistas, como *F.I.S.T.*, *Vivendo na corda bamba* e *Hoffa: Um homem, uma lenda*), a classe operária é, por definição, masculina.

Enfim, se as causas trabalhistas mudaram muito desde os eventos mostrados em *Matewan*, o apelo do filme em prol da não-violência, da harmonia entre as raças e da igualdade econômica continuam hoje absolutamente relevantes. É de se pensar que esses ideais permaneçam tão utópicos para o espectador contemporâneo quanto o eram, quando propostos pelo IWW e pelo United Mine Workers of America há quase um século.

Leituras de apoio

David A. Corbin, *Life, Work, and Rebellion in the Coal Fields: The Southern West Virginia Occidental Miners 1880-1922* (University of Illinois Press, 1981)

John Sayles, *Thinking in Pictures: The Making of the Movie Matewan* (Houghton Mifflin, 1987)

1987/EUA/Em cores

DIRETOR: John Sayles; PRODUTORAS: Peggy Rajski, Maggie Renzi; ROTEIRO: John Sayles; ESTÚDIO: Cinecom; VIDEO: Video Arte; DURAÇÃO: 132min.

Mãe Jones

Nascida na Irlanda, Mary Jones (1830-1930) foi levada garota para o Canadá e mudou-se para os Estados Unidos pouco antes da Guerra de Secessão. Seu marido e os quatro filhos morreram em uma epidemia de febre amarela, em 1867. Ela então trabalhou em Chicago como costureira e mais tarde apareceu entre os sindicalistas mais atuantes nas jazidas americanas de carvão, como uma oradora em prol de causas sociais que iam da abolição do trabalho infantil à Revolução Mexicana.

Sindicalista remunerada do UNWA, Mãe Jones trabalhou entre mineiros desde a Pensilvânia até o Colorado. Atuou em Virgínia Ocidental durante os esforços organizadores de 1901, na greve de 1912 e, finalmente, após o Massacre de Matewan. Suas atitudes desafiavam a definição convencional do lugar da mulher, mas a verdade é que ela não se preocupava muito com o sufrágio feminino e, de resto, seguia o modelo tradicional no jogo dos papéis de homens e mulheres (a ponto, inclusive, de usar vestidos vitorianos) para construir sua imagem de "mãe" dos homens mineiros, aos quais ela se referia como seus "filhos".



Mais tarde...

Os eventos que se seguiram ao Massacre de Matewan foram ainda mais dramáticos que os narrados no filme. Indiciado por sua participação no derramamento de sangue, o chefe de polícia Sid Hatfield foi assassinado por agentes empresariais nas escadarias do tribunal — aos olhos dos mineiros, uma manifestação de supremo desprezo dos proprietários pelos procedimentos legais. Seguiu-se a "Grande Guerra das Jazidas de Carvão", quando os patrões inundaram a área de fura-greves e guardas armados, enquanto os grevistas explodiam as minas e demais propriedades travando batalhas renhidas contra as forças empresariais e as tropas estaduais. Em 1921, a violência atingiu o clímax com uma passeata armada em Logan — "o maior conflito armado na história interna do sindicalismo americano", segundo o historiador David A. Corbin — na qual cerca de 10 mil mineiros armados entraram em confronto com as forças da companhia. Com os mineiros aparentemente levando vantagem, o presidente Warren G. Harding decretou lei marcial em todo o estado, chamou as tropas federais e acabou com a greve. Só nos anos 30 a sindicalização chegou às jazidas de carvão do sul da Virgínia Ocidental.

ELENCO

Shanghai Lily	(Marlene Dietrich)
Cap. Donald Harvey	(Clive Brook)
Hui Fei	(Anna May Wong)
Henry Chang	(Warner Oland)

O EXPRESSO DE SHANGHAI

Shanghai Express

Jonathan D. Spence



Sun Mei-yao (sentado) após a libertação dos reféns

Os senhores da guerra no Norte da China

A militarização da China foi uma das consequências mais radicalmente inesperadas da queda da dinastia Ch'ing no início de 1912 — embora, mesmo antes daquele ano, as lideranças militares da região já lutassem pelo poder em suas áreas. Muitos haviam sido treinados nas academias militares que proliferaram no final do século XIX; outros estudaram em academias japonesas que ganharam um novo, doce e amargo prestígio quando o Japão esmagou o exército e a marinha chineses na curta guerra de 1894. Em 1915, quando a inexperiente república da China estava em frangalhos, amplas regiões do país já estavam sob o controle efetivo dos chefes militares, que encontravam seus recrutas e adversários entre as centenas de milhares de homens que ficaram desempregados ou sem terra após as crises da revolução republicana.

O evento básico do qual surgiu a idéia de *O expresso de Shanghai* foi um fato especialmente dramático: a tomada por bandidos chineses do chamado Expresso Azul, quando este rumava para o norte, indo de P'uk'ou, no rio Azul (Yang-tse-kiang), até Tientsin, em maio de 1923. O incidente gerou manchetes internacionais durante vários dias, porque 26 passageiros ocidentais e cerca de cem passageiros chineses foram mantidos como reféns.

Ao adaptarem essa história para a tela, o diretor Josef von Sternberg e o roteirista Jules Furthman enfrentaram um significativo problema de identificação dos nomes. A maioria dos ocidentais jamais tinha ouvi-

do falar em P'uk'ou, uma aldeia na margem norte do rio Azul, em frente a Nanquim. À época, por causa da inexistência de pontes ferroviárias cruzando o rio que, naquele ponto, tem quase um quilômetro de largura, P'uk'ou era a estação terminal dos trens que iam para o sul. Os passageiros tinham que fazer baldeação e atravessar o rio de balsa até a estação de Nanquim, de onde uma linha auxiliar os levava até Xangai. *O expresso de P'uk'ou* dificilmente daria certo como título, e *O expresso de Tientsin* ainda menos. *O expresso de Pequim* servia, mas depois de 1928, quando Chiang Kai-shek decidiu oficialmente que a capital do regime nacionalista seria Nanquim, o nome Pequim foi alterado para Peiping. Como Von Sternberg pretendia claramente que o filme dissesse respeito à atualidade, e por isso situou o enredo em 1931 (o filme foi lançado em 1932), o título teria de ser *O expresso de Peiping*, de apelo decididamente fraco. Portanto, para todos os efeitos, apesar de o trem estar indo do sul para o norte na ocasião em que foi seqüestrado, a fim de chamar-se *O expresso de Shanghai* ele precisaria trafegar do norte para o sul.

O enredo de *O expresso de Shanghai* também sofreu uma guinada nitidamente política: quando o trem se dirige para o sul, saindo de Peiping rumo a Xangai, é parado por tropas nacionalistas que verificam os documentos de identidade dos passageiros. Um jovem, Li Fung, é descoberto carregando documentos secretos e preso. Assistindo à prisão, um passageiro chinês, Henry Chang, envia uma mensagem telegráfica cifrada a seus seguidores, ordenando-lhes que abordem o trem linha abaixo e mantenham os passageiros como reféns. Quando o trem é abordado com êxito em uma parada para abastecer-se de água, Chang monta um quartel-general provisório em uma estação rural e revela ser o "comandante-chefe dos revolucionários".

Ele interroga um a um os passageiros ocidentais e descobre, para seu enorme deleite, que um deles, médico militar britânico, está a caminho de Xangai para realizar uma cirurgia decisiva no governador-geral. Eis o acabamento perfeito para a situação dos reféns. Enquanto as delicadas negociações em torno do destino do médico se arrastam durante a noite, Chang tenta primeiro seduzir



Mulheres em Xangai, 1920

No final dos anos 20, a presença ocidental na China era evidente de várias formas. Empresas estrangeiras expandiam suas operações e as câmaras de comércio chinesas consolidavam suas próprias fatias dos novos mercados. A construção de ferrovias, combinada com o uso de barcos a vapor nos rios chineses, alterara dramaticamente os padrões tanto comerciais quanto turísticos. Os colégios de missionários, reforçados por grupos ligados à Igreja, entre eles a Associação Cristã de Moços, levavam o pensamento reformista até a juventude chinesa. Xangai tornou-se uma nova espécie de cidade para a China, com seus 3 milhões de habitantes divididos entre áreas de concessões estrangeiras e administradores chineses — um sistema feito sob medida para a expansão das quadrilhas que rapidamente tomaram conta do lucrativo comércio de narcóticos, da jogatina e prostituição.



Anna May Wong (esquerda) com Marlene Dietrich

Nascida Wong Liu Tsong no bairro chinês de Los Angeles, Anna May Wong começou no cinema como extra, aos 12 anos de idade, em *Lanterna vermelha* (1919). Após vários papéis em longas-metragens, chamou finalmente a atenção geral como a escrava mongol do suntuoso *O ladrão de Bagdá* (1924), de Raoul Walsh, estrelando Douglas Fairbanks como o herói das peripécias. A moda subsequente de mistérios do Oriente guindou-a ao estrelato internacional, ao final da década. Atravessando o Atlântico, Wong estrelou vários filmes europeus inconsequentes. Ao regressar aos Estados Unidos, interpretou aquele que talvez seja o seu papel mais célebre, em *O expresso de Shanghai*. Infelizmente, seus filmes seguintes em Hollywood (ela se aposentou em 1942) foram, na maior parte, melodramas criminais baratos nos quais ela era, quase sempre, relegada ao papel de vilã misteriosa.



O relato de Lucy Truman Aldrich

Na véspera, eu havia dado um jantarzinho só para solteiros, e estávamos terrivelmente cansados, por isso decidi ir para a cama cedo. Dormi quase de imediato e acordei com o trem parando com um baque. Levantei-me, meio adormecida, vesti um leve penhoar de seda e chinelas e, sem falar com Mathilde, que estava acima de mim, fui até o corredor. Tudo estava tranqüilo, exceto (para mim) por um estranho estalido do lado de fora; mas não havia ninguém à vista. Eu ia justamente abrir a porta para entrar de novo quando a srta. MacFadden me segurou, me arrastou até sua cabina, bateu a porta e disse, num estranho sussurro sem fôlego: "Estão atacando o trem, eles estão bem ali fora." Dei uma olhadelá pela cortina e vi uma multidão. Ainda estava escuro e eu mal podia enxergar, mas parecia um enxame de gente invadindo o trem. Num minuto, o quarto estava tomado por uma turba selvagem, que destruiu, ameaçava e roubava. Um homem tinha um corte muito feio na mão. Ele olhou estupidificado durante um minuto, então deu patadas nas coisas, com o sangue escorrendo. Cortaram e retalharam as malas com facões, rugindo como tigres. Quando esvaziaram a bolsa da srta. MacFadden, vi um deles pegar a pasta vermelha contendo minhas cartas de crédito e dinheiro japonês; tomei-a da mão dele e rasguei tudo. Um outro pegou o valioso colar de jade dela e eu consegui puxá-lo, mas um terceiro homem, no minuto seguinte, tornou a tomá-lo de mim. Ele curvou meus dedos para trás e, ao arrancar o colar das minhas mãos, arrebentou-o. Eu estava furiosa e lhe disse firmemente que o apanhasse do chão. Antes de se dar conta do que estava fazendo, ele apanhou algumas contas, então se endireitou e apontou um revólver para a minha cabeça. E então eu mesma me abaixei, tateando, para apanhar as contas que conseguisse.

Novembro de 1923

Shanghai Lily, interpretada com uma deliciosa mistura de humor e sensualidade por Marlene Dietrich. Mas quando ela confessa seu amor pelo médico, Chang satisfaz sua luxúria estuprando a chinesa que divide a cabina com Shanghai Lily. Li Fung é solto mas, antes de poder comemorar, Chang é assassinado pela sua vítima de estupro em um "acerto de contas". Quando o trem mais uma vez rumava para o sul, Shanghai Lily e o médico retomam seu amor apaixonado.

É um filme maravilhoso, com grandes desempenhos de Dietrich — "foi preciso mais de um homem para mudar meu nome para Shanghai Lily" — e Anna May Wong. Os planos iniciais de Von Sternberg — os ruidosos e caóticos preparativos para a partida do trem; suas lentas manobras avançando por vielas densamente povoadas, onde cidadãos e agricultores atravessam as linhas férreas quase que embaixo das rodas do trem, enquanto soldados montando guarda espetam distraidamente pedaços de comida com suas baionetas; as bancadas de camelôs — estão com certeza entre os melhores de toda a sua obra. Mas o historiador não pode deixar de perguntar, apesar da força dramática do roteiro, se o verdadeiro seqüestro do trem, em 1923, não oferecia um enredo ainda mais ousado e surpreendente.

O chefe dos bandidos que tomaram o Expresso Azul, perto da cidade de Lin-cheng em Shantung, às 2:50 da madrugada de 6 de maio de 1923, chamava-se Sun Mei-yao. Tinha cerca de 25 anos e absolutamente nenhuma relação ou filiação política; pelo contrário, presidia uma força frouxamente confederada de aproximadamente mil seguidores sem raízes, refugiados da fome e da guerra civil, formando um entre muitos bandos que se alastravam pelo norte da China na era dos senhores da guerra. A captura e o resgate de viajantes nas estradas e rios chineses por esses bandidos eram comuns, junto com a mutilação ou o assassinio daqueles cujas famílias não quisessem ou não pudessem pagar o resgate. Também tinha havido alguns ataques a trens. Mas o impacto do ataque de Sun Mei-yao se deveu à audácia da operação e ao grande número de estrangeiros envolvidos.

Primeiro, o trem foi descarrilado com a remoção das placas e correias de aço que mantinham firmes as linhas, após o que os bandidos vasculharam os corredores dos carros-dormitórios da primeira classe, acordando os passageiros e saqueando-lhes os pertences. Um inglês foi morto na primeira escaramuça, após o que 26 passageiros ocidentais — quase todos em roupa de dormir ou trajas íntimos, alguns com um capote ou um casaco atirado às pressas sobre os ombros — foram arrastados ou empurrados à ponta de fuzil através dos campos gelados. Famintos e exaustos, permaneceram em vários esconderijos dos bandidos enquanto avançavam as negociações para o resgate, através de intermediários americanos e chineses. (As mulheres foram mantidas por alguns dias, os homens até por cinco semanas.) Finalmente, as autoridades chinesas entregaram cerca de 90 mil dólares de resgate e cederam aos bandidos nas suas principais exigências, que eram o perdão total e a sua absorção em massa pelo "exército regular" da região, controlado pelos senhores da guerra da China setentrional. Sun Mei-yao ganhou a patente de general-de-brigada, mas só pôde desfrutar da nova honraria por alguns meses, até ser assassinado por ordem do seu próprio comandante.

As reminiscências dos reféns ocidentais constituem uma leitura absorvente e uma importante fonte de referência sobre a história do banditismo chinês e a vida no interior da China no início dos anos 20. Quase com certeza, nem Furthman nem Von Sternberg sabiam da existência desses textos, do contrário não teriam resistido a incorporar alguns deles ao enredo. Mais irônico e surpreendente, no contexto das negociações para o resgate, é o fato de que entre as mulheres capturadas — embora seu nome nada significasse para os bandidos — estava Lucy Truman Aldrich, irmã da sra. John D. Rockefeller, Jr. O relato da sra. Aldrich mostra que as mulheres — embora padecessem o tormento da exaustão, da fome, da sede, do extremo desconforto sob o sol abrasador, do constrangimento por estarem em trajes sumários e do tratamento rude — não sofreram abuso sexual de qualquer espécie. Na verdade, como vários dos homens, elas também formaram uma estranha espécie de vínculo com os captores, aos quais viam como uma gente pobre, ignorante, desesperada e quase tão faminta e miserável quanto eles, os reféns. O relato de vários homens e as fotografias que alguns reféns conseguiram tirar corroboram o depoimento de Lucy Aldrich e acrescentam vivas descrições de como os bandidos se embrulharam na roupa fina roubada para marchar através da região com chapéus de fitas e xales esvoaçantes e sutiãs de seda enrolados, como cartucheiras, à volta do corpo inchado com a munição ou com o alimento roubado dos vagões-restaurantes da primeira classe.

Uma amostra do furor internacional e das pressões diplomáticas que se seguiram à tomada do trem foi a imposição de novos e rigorosos regulamentos para a presença de tropas armadas a bordo dos trens Tientsin-P'uk'ou e medidas de segurança muito mais rigorosas nas estações ao longo da rota. Assim, os magníficos planos de abertura de Von Sternberg, com os soldados entulhados na locomotiva e vagões do seu *O expresso de Shanghai* de 1931, formam um quadro anacrônico porém acidentalmente exato da única mudança "construtiva" que aconteceu em consequência do ousado ataque de Sun Mei-yao.

Leitura de apoio

Phil Billingsley, *Bandits in Republican China* (Stanford University Press, 1988)

1932/EUA/P&B

DIRETOR: Josef von Sternberg; PRODUTOR: Josef von Sternberg; ROTEIRO: Jules Furthman;
ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 80min.

Mais tarde...

Uma consequência do crescimento simultâneo dos partidos Nacionalista e Comunista na China foi o surgimento de uma aliança entre os dois grupos, formalizada em 1923. Cada lado contava usar o outro a fim de cimentar seu próprio poder. Mes os dois partidos eram também, até certo ponto, sinceros no desejo de conjugar forças: ambos queriam reprimir o imperialismo estrangeiro, por um lado, e os militaristas chineses do outro.

Ajudada por assessores soviéticos do Comintern, a Frente Unida organizou um exército pequeno porém respeitável, chefiado por cadetes militares da academia de Whampoa e dirigido pelo protegido de Sun Yat-sen, Chiang Kai-shek. Em 1926, Chiang chefiou suas forças em uma marcha através do Sul da China até o rio Azul. Na primavera de 1927, entretanto, convencido



Chiang Kai-shek

de que os comunistas já representavam uma ameaça maior ao futuro da China, Chiang voltou-se contra seus aliados, que foram mortos aos milhares em Xangai e em outras grandes cidades por uma combinação de tropas nacionalistas, exércitos de senhores da guerra e bandos coordenados por líderes do crime organizado.

Em 1928, tirando partido da sua dramática inversão de política contra os comunistas, Chiang conseguiu dar um aspecto de unidade ao país. Mas seu sucesso era na verdade frágil. Em muitas regiões da China central ele preferiu fazer alianças com os exércitos dos chefes militares, e, no Norte da China, forças japonesas entrincheiradas haviam impedido seu avanço, obrigando-o a fazer concessões humilhantes. Enquanto isso, os japoneses agiram depressa e montaram uma virtual colônia na Manchúria.

Até os comunistas mostraram então uma elasticidade surpreendente. Desistindo da maioria de suas bases nas cidades, eles encontraram um novo esconderijo nas regiões mais pobres do interior da China. Ali, recrutando camponeses desesperados, trabalhadores sem terra e vagabundos errantes — muitos dos quais haviam servido no passado às forças dos senhores da guerra —, criaram um novo sistema de sovietes rurais integrados, que se mostrou capaz de resistir a todas as tentativas de Chiang para destruí-los. Desta série de bases guerrilheiras rurais, Mao Zedong criou a força de combate disciplinada que resistiu com êxito aos japoneses e acabou destruindo o governo nacionalista de Chiang Kai-shek.

ELENCO

Harry Houdini (Tony Curtis)

Bess Houdini (Janet Leigh)

HOUDINI: O HOMEM MIRACULOSO

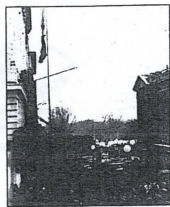
Houdini

John F. Kasson

Animação suspensa

Homem de baixa estatura, Harry Houdini modelou o corpo como um poderoso instrumento de fugas. Seus braços eram grossos e musculosos, e seus dedos incrivelmente fortes sabiam abrir caminho na lona. Com treino constante, os dedos dos pés adquiriram a mesma destreza dos dedos das mãos. Houdini conseguia abrir nós e fivelas com os dentes. Praticava prender a respiração debaixo d'água por longos períodos, e aprendeu a conservar a energia jamais cedendo ao medo.

Artista que ganhara duramente a vida na década de 1890, feliz em ganhar 50 dólares semanais e não raro recebendo muito menos do que isso, Houdini



Houdini suspenso, 1922

acabou pedindo cachês tão altos quanto 3.750 dólares por semana. Ele soube captar a imaginação de milhões de admiradores dos dois lados do Atlântico, com seus audaciosos desafios e a sua aura de invencibilidade. Manteve a popularidade criando sempre novas aventuras e acrobacias altamente promocionais, como a fuga espetacular de uma camisa-de-força em pleno ar. Executou-as em numerosas cidades, a partir de 1914, corajosamente suspenso dos prédios de jornais, atraindo às vezes até 50 mil espectadores. Embrulhado numa grossa camisa-de-força, de lona e couro, rodopiava com violência e conseguia abrir caminho, erguendo então os dois braços em sinal de vitória e, a seguir, deixando a camisa-de-força cair sobre a multidão em delírio.

Se o tratamento que Hollywood dá à História mal costuma ter escrúpulos, o que esperar quando se trata de biografias? Em comparação com tantos biógrafos cinematográficos, os produtores de *Houdini*, da Paramount, podiam considerar-se decididamente eruditos: não só eles leram um livro, *Houdini: His Life-Story* (1928), de Harold Kellock, preparado com a colaboração da viúva de Houdini, como até contrataram um mágico, Joseph Dunninger, o herdeiro de muitos dos ilusionismos de Houdini, para atuar como consultor técnico. Sucesso de bilheteria, *Houdini* imediatamente se tornou, e continua até hoje, em grande parte, a versão popular mais in-

fluente sobre a vida do seu herói. No entanto, o filme é inexistente em praticamente todos os detalhes, e oferece uma interpretação da vida de Houdini que o próprio Houdini — nem sempre muito meticuloso com os fatos — teria abominado.

“Não me insultem chamando-me de mágico”, disse certa vez Harry Houdini à imprensa, “eu sou um artista de escapadas.” E foi, indiscutivelmente, o maior artista de escapadas na história do ilusionismo, um dos artistas mais espetaculares do século XX. Começou como um ilusionista batalhador que atuava ao lado da esposa, Beatrice (conhecida como Bess), em cervejarias e circos itinerantes durante boa parte da década de 1890. O estrelato no *vaudeville* e a celebridade internacional duraram de 1900 até a sua morte prematura, em 1926.

No curso dessa extraordinária carreira, Houdini conseguiu escapar de prisões de todo tipo imaginável: de algemas as mais engenhosamente desenhadas e de ferros; de urnas compactas maciças e de pianos revestidos de zinco; de caixas-fortes de escritórios e de cofres de bancos; de uma escrivaninha trancada; de um enorme saco dos correios; de um aquecedor de ferro reforçado; de dentro de uma gigantesca bola de futebol americano; das celas de criminosos famosos; de camisas-de-força, primeiro no palco, depois nas ruas das cidades, suspenso de cabeça para baixo à altura dos arranha-céus. Acorrentado, amarrado em cordas ou trancado numa caixa pesada, ele mergulhava nos rios e nadava livre. Amarrado em frente ao cano aberto de um canhão, com o pavio aceso, ele prometeu soltar-se ou “ser explodido para o Reino Vindouro”. Uma vez, consentiu até em ser enterrado a dois metros debaixo da terra e conseguiu voltar ao mundo dos vivos.

Nada disso era um feito comum, mas Houdini jamais foi um homem comum. Nascido Ehrich Weiss em 1874, em Budapeste, criado em Wisconsin e na cidade de Nova York, filho de um rabino fracassado e de uma mãe que o amava intensa e cegamente, Houdini era assolado por conflitos psíquicos. A sua arte de escapar combinou-se com elementos de ansiedades e taras, como: exibicionismo, mutilação corporal, armadilhas, criminalidade, insanidade e morte.

O filme *Houdini* fez o possível para reduzir essas taras aos termos convencionais da vida doméstica pós-Segunda Guerra Mundial, usando o cenário da vira-

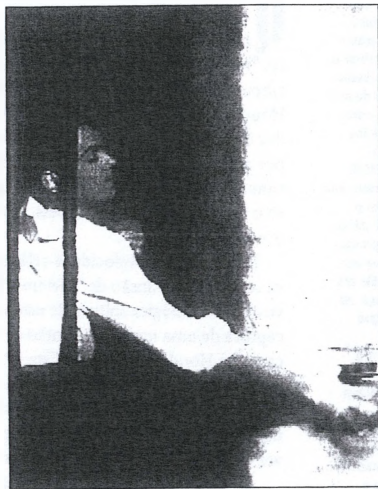
A HISTÓRIA



Houdini, para variar vestido, antes de fugir da cela de uma prisão

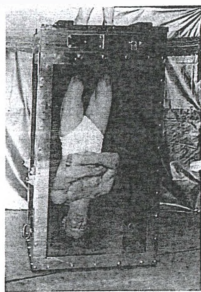
Houdini sabia valorizar o seu corpo nu de forma tão dramática e audaciosa quanto qualquer outro artista de sua época. Numa delegacia policial de San Francisco, em 1899, ele tirou toda a roupa, exigiu que o revistassem por inteiro, para provar que não tinha escondido nenhuma chave ou ferramenta, e desafiou as autoridades a trancá-lo com as algemas mais resistentes e acorrentar-lhe os pés, tentando segurá-lo. A única condição que impôs foi permitirem que trabalhasse sem ser observado. Em 1906, na prisão de Tombs em Boston, Houdini se despiu e deixou a roupa numa cela trancada. Foi revistado, algemado, agrilhado e trancafiado nu em uma cela do segundo andar. O superintendente de polícia retirou-se para sua sala, certo de que Houdini perderia. Dezesseis minutos mais tarde, eis que Houdini, todo vestido, escala a parede externa do pátio da prisão e pega o carro que o esperava. Do seu camarim no Teatro Keith's, a oito quilômetros de distância, ele telefona para o perplexo superintendente, que acreditava que Houdini ainda estivesse tranquilamente trancafiado dentro da cela.

HOLLYWOOD



Tony Curtis como Houdini

No filme *Houdini*, Harry aceita o desafio de escapar de uma cadeia administrada pela famosa Scotland Yard de Londres. Embora Tony Curtis tenha um porte atlético, seu corpo não é visto na sequência. O diretor da prisão, e não o artista, é quem estipula as condições da revista pessoal. Ele esvazia os bolsos de Harry, confisca-lhe o chapéu, o paletó, o cinto, o alfinete de colarinho, a gravata e os sapatos; examina-lhe a boca e passa-o em revista — um exame bem superficial, se comparado com os que Houdini, de fato, exigia. Curtis, como Harry, livra-se de depressa do único par de algemas, mas luta, quase em agonia, para pegar a fechadura do lado de fora da cela com um pedaço de arame de suas calças. Ao contrário do verdadeiro Houdini, ele se deixa observar; um prisioneiro na cela em frente imita cornicamente cada um dos seus gestos, no seu próprio esforço para evadir-se. Embora Harry acabe se libertando, a façanha leva não alguns minutos, mas horas.



A Câmara Chinesa de Tortura Aquática

Introduzida em 1912 e a partir de então o número mais importante do seu repertório, a Câmara Chinesa de Tortura Aquática foi talvez o truque de palco mais fascinante inventado por Houdini. A cela, por si só, era um imponente gabinete de mogno, revestido de metal, com menos de dois metros de altura e mais ou menos um metro quadrado de base. No painel frontal havia uma janela de vidro, com 2,5 centímetros de espessura. O próprio Houdini descrevia solenemente os desafios: ele seria trancado de cabeça para baixo na caixa, os tornozelos agrilhoados e, como se essas torturas não fossem suficientes, com o corpo completamente imerso na água. Oferecia mil dólares a quem provasse que ele poderia receber ar no interior do tanque. “Mas todos sabemos que os acidentes podem acontecer — e quando menos esperamos”, explicava ele antes de apresentar o ajudante que ficava pronto para entrar em ação a qualquer momento com um machado e quebrar o vidro da câmara, caso isto se mostrasse necessário. Embora o tanque inteiro tivesse uma grelha de aço — para proteger Houdini dos estilhaços de vidro, caso os serviços do ajudante fossem necessários —, essa jaula restringia ostensivamente seus movimentos e tornava a fuga muito mais difícil.

Enquanto Houdini vestia um traje de banho, fora do palco, voluntários da plateia examinavam o tanque e os ajudantes enchiam-no de água até as bordas. Houdini tinha então os tornozelos presos por pesadas argolas de madeira, que por sua vez eram presas a uma sólida moldura de aço. Ele era içado para cima e baixado, primeiro a cabeça, na cela, com o corpo todo visível debaixo d'água através do vidro. Os ajudantes trancavam rapidamente a moldura no lugar, apertavam o tanque com faixas de aço forradas e tiravam-nas de vista. Com humor negro, a orquestra atacava de *Asleep in the Deep*. Passava-se um... dois... até três minutos. Os espectadores convidados a prender a respiração já perderam a esperança. O ajudante suspende ansiosamente o machado — até que Houdini, de repente, abre a cortina e avança, molhado, porém triunfante e sorridente. A câmara vazia, atrás dele, permanece fortemente trancada, como antes. Houdini era invariavelmente ovacionado.

da do século sobretudo como um pretexto para as roupas deslumbrantes de Edith Head. O drama de Houdini e Bess, interpretado pelos astros então recém-casados Tony Curtis e Janet Leigh, transforma-se no problema de conciliar o amor e a carreira, o casamento e o *show business*, a segurança e o sucesso. Em vez de explorar em todas as dimensões a personalidade forte e dominadora de Houdini, o filme forja um relato fictício do casamento dos dois. A ameaça vem, não na forma de uma outra mulher, mas na forma do canto de sereia do sobrenatural, exortando Harry a flertar com a morte como preço da fama. A infância de Houdini é totalmente ignorada: a pobreza, a condição de judeu imigrante (parecida com a própria infância pobre de Tony Curtis, como o judeu Bernard Schwartz) e até o nome Ehrich Weiss foram suprimidos.

Enquanto o hollywoodiano Harry se dispõe a fazer de tudo para agradar à multidão, a mais equilibrada Bess atica-o para ter uma vida e um emprego normais — nem mais nem menos que numa fábrica de cofres e fechaduras! No jantar de um clube de mágicos, ele executa espontaneamente uma escapada de camisa-de-força ajudado por um estranho e desconhecido poder hipnótico. Impressionado com esse feito espantoso, um velho mágico fala a Harry de um ilusionista em Berlim, chamado Von Schweger, que conseguiu escapar de uma gigantesca garrafa fechada, segundo consta, desmaterializando-se a si mesmo. Assustado com seus próprios poderes, Von Schweger havia decidido parar com as exhibições. “Larga, larga esses poderes”, o velho mágico adverte Harry, “eles te farão famoso, mas vão acabar te matando.” As profecias neste filme não são nada sutis.

Quando Harry decola para a fama, o filme apresenta (embora alterando as condições) muitos truques que o verdadeiro Houdini executou, mas frequentemente reduzindo-lhes, nesse processo, a força e o conteúdo dramático. “Metamorfose”, por exemplo, era parte integrante do número que Houdini executava ao lado de Bess desde o início do casamento. O truque começava com Houdini submetendo-se a uma sucessão de obstáculos. Com os pulsos amarrados às costas, ele era amarrado dentro de um saco e trancado num baú envolvido por cordas. Bess e os ajudantes escondiam então o baú atrás das cortinas. Desatavam até três. Houdini abria as cortinas e surgia livre de todas as prisões. Desatava o baú, abria-o e revelava Bess, dentro do saco, com as mãos atadas exatamente como as suas!

Executado com velocidade-relâmpago e astúcia artística, o truque magnetizava as plateias. A ilusão de “Metamorfose” podia ser lida de dois modos alternativos: como a mágica soltura de um homem de uma prisão redobrada e a análoga captura de uma mulher, ou então como uma mudança de sexo, ainda mais mágica, entre Houdini e a esposa. Esta última possibilidade, insinuada no próprio nome do número, induzia o espectador a ver, reconfortado, um homem libertado e uma mulher aprisionada como a restituição da ordem. Mas o filme, inexplicavelmente, inverte os papéis: Bess é que é solta e Harry é que toma o seu lugar. Em vez de artista de escapadas, ele se torna um enterologista... E o drama fracassa.

Ao mesmo tempo, o filme insiste no pacto cada vez mais profundo entre Harry e o sobrenatural e a morte. O mágico aposentado Von Schweger morre em Berlim, dias antes de Harry conseguir falar com ele, deixando um modelo de câmara de tortura aquática e um ajudante fiel, Otto, que imediatamente transfere

para Harry a fidelidade que tinha a Schweger. De volta aos Estados Unidos, Harry continua a conquistar multidões prometendo executar uma escapada no gelado rio Detroit. De fato, em 27 de novembro de 1906, atado por grilhões e dois pares de algemas, Houdini pulou da ponte de Belle Isle, em Detroit. Relatos posteriores de Houdini e de outras pessoas exageraram essa proeza, transformando a água em gelo grosso, trancando Houdini em um baú e tornando-o perdido embaixo d'água, numa afiada busca por um buraco na camada de gelo. O filme *Houdini* incorpora todos esses elementos fictícios e transfere o evento para o Dia das Bruxas, que ele diz ser "azarado". Acrescenta até mais uma contribuição à lenda: Harry é dirigido para a abertura no gelo pela voz da mãe — para ficar sabendo, pouco mais tarde, que ela havia acabado de morrer em Nova York, naquele exato momento.

A mãe de Houdini morreu de fato em 1913, portanto sete anos depois do pulo em Detroit. Foi sem dúvida a maior perda da sua vida. Houdini ficou tão desesperado para comunicar-se com ela que recorreu a médiuns espíritas, muito embora ele e Bess tivessem trabalhado algum tempo como médiuns charlatões, na década de 1890, e conhecessem de primeira mão os truques do ramo. Quando as sessões de espiritismo se revelaram fraudulentas, Houdini abraçou uma apaixonada cruzada contra esse tipo de charlatões.

Embora poucas coisas na vida de Houdini fossem livres de controvérsia, a causa de sua morte é uma das menos misteriosas. Em turnê em Montreal, ao exibir sua força, ele permitiu que um estudante de medicina lhe socasse o abdômen. Os golpes foram dados antes de Houdini ter tempo de se preparar devidamente, e lhe romperam o apêndice. Houdini, orgulhoso, ignorou a dor física e continuou a excursão, até cair em colapso e morrer de peritonite, em um hospital de Detroit, no Dia das Bruxas de 1926.

A morte de Houdini é o desfecho para o qual todo o filme converge. Embora obliquamente admitindo que Harry teve apendicite, *Houdini* faz da câmara de tortura aquática de Von Schweger e das forças ocultas por ela representadas os verdadeiros culpados. Apesar das advertências e dos sófregos protestos de Bess, Harry tenta o truque, pela primeira vez, quase no final do filme. (Na verdade, Houdini desenvolveu sua escapada da câmara aquática de torturas catorze anos antes de morrer, e executou-a centenas de vezes.) No filme, Harry tenta escapar da câmara de tortura para satisfazer ao sadismo da platéia, e morre em consequência disso. Suas últimas palavras a Bess são: "Se houver algum meio, eu voltarei, eu voltarei." Se, algum dia, o verdadeiro Houdini voltar efetivamente do meio dos mortos, quem sabe se a sua primeira ação não será uma visita vingativa ao estúdio da Paramount?

Leituras de apoio

Milbourne Christopher, *Houdini: The Untold Story* (Thomas Y. Crowell, 1969)
Kenneth Silverman, *Houdini (Ehrich Weiss)* (HarperCollins)

1953/EUA/Em cores

DIRETOR: George Marshall; PRODUTOR: George Pal; ROTEIRO: Philip Yordan;
ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 105min.

Desmascarando fraudes dos espíritas

O espiritualismo moderno começou em 1848 em Hydesville, estado de Nova York, como uma fraude de duas garotas. Catherine Fox e sua irmã Margaret alegavam ter mantido contato dentro de casa com um espírito misterioso, que se comunicava através de estranhas batidas na porta. Em pouco tempo, elas passaram a cobrar ingresso e se tornaram célebres. Rapidamente outros incontáveis médiuns descobriram dotes semelhantes, e sociedades espiritualistas se espalharam pelos Estados Unidos. Especialmente depois da morte da mãe, em 1913, Houdini ansiou profundamente pela confirmação "científica" da imortalidade prometida pelo espiritualismo, mas foi impiedoso ao expor suas fraudes. Pelo resto da vida, enquanto buscou um contato espiritualista autêntico com a mãe, ele dedicou uma considerável energia a desmascarar espiritualistas charlatões, com todos os recursos dramáticos e a publicidade que estivessem ao seu alcance. Usando disfarces, comparecia às sessões e pilhava os médiuns no ato. Quando a revista *Scientific American* ofereceu prêmios pela "fotografia autêntica de um espírito" e pela "primeira manifestação física de natureza psíquica produzida sob condições científicas", Houdini fez parte da comissão investigadora e impediu que ela fosse enganada. No circuito de conferências e em performances no palco, ele reproduzia os truques para que todos pudessem ver bem.



Houdini preparando-se para uma fuga subaquática

Mais tarde...

Bess, a viúva de Houdini, tentou realmente contatar seu falecido marido, depois de 1926, mas a sua disposição só atraiu fraudes. Uma farsa montada por um desses médiuns foi denunciada em 1929. Cinco anos mais tarde, Bess mudou-se para Hollywood onde, no décimo aniversário da morte de Houdini, participou de uma sessão espírita muito divulgada, inclusive irradiada diretamente do telhado do Hotel Knickerbocker. Nada aconteceu. Ela morreu, esperando por ele, em 1943.

John L. Sullivan (Joel McCrea)
A Garota (Veronica Lake)



A apoteose comercial

Quando o enredo exige que Sullivan (McCrea) acabe acorrentado em uma prisão do Sul dos Estados Unidos, ele trava conhecimento com o implacável inferno dos presos, aliviado apenas pela visita eventual a uma igreja para assistir a um filme em preto-e-branco. Observando seus colegas presidiários por um momento afastados do sofrimento, McCrea sofre o que se pode chamar de Apoteose Comercial. Mas há uma diferença: no sombrio contexto do filme, ele se dá conta de que o que faz os homens rirem é muito superior ao filme tipo "Destinos Humanos" que ele pretendia fazer. (Nessa cena, Sturges também insere uma observação audaciosa para a época: os negros têm mais compaixão pelos presos do que os brancos.)

Desconfio que o espertalhão Sturges só conseguiu persuadir a Paramount a produzir um filme tão deprimente ao convencê-los, com esta cena, de que "bem, afinal, vou mostrar o que é uma diversão popular para gente de pouca cultura, que o pessoal lá fora quer, e que eu também sou totalmente a favor dela".

CONTRASTES HUMANOS

Sullivan's Travels

Core Vidal

Oh Brother, Where Art Thou? Mas o estúdio quer que ele realize uma de suas costumeiras comédias inconsequentes. McCrea, separado da esposa avarenta, consulta os dois remanescentes de sua "família", Eric Blore e Robert Greig. Blore é um gênio cômico de olhos raivosos de doninha, que brilham de paranóia, enquanto Greig, o mordomo, parece uma solene rã gigante inchada de comentários à Samuel Johnson sobre a condição humana e a natureza da vaidade. Quando McCrea anuncia que vai para a estrada na condição de vagabundo, para ganhar a vida sem um tostão, num mundo de pobreza, seus conselheiros tentam dissuadi-lo. Ele insiste. Ao verem sua roupa de vagabundo, eles suspiram e gemem. Os pobres, Greig sentenciava, não gostam de ser alvo de deboche. Uma identificação, elemento-chave do enredo, é posta no sapato de McCrea.

McCrea entrega-se então à vida nas estradas seguido por um enorme reboque móvel que carrega a maior parte do departamento de publicidade do estúdio. Mas ele despista o trailer; acaba cortando lenha para uma viúva solitária; foge; conhece Veronica Lake, interpretando uma atriz que não consegue pôr os pés dentro de um estúdio. (Lake era famosa por seus cabelos longos, lisos e loiros que lhe cobriam um dos olhos. Durante o primeiro ano da Segunda Guerra Mundial, muitas mulheres que trabalhavam na linha de montagem usando os cabelos como os de Veronica Lake acabaram escarpeladas pelas máquinas que nunca paravam. Finalmente, o governo Roosevelt conseguiu que Lake cortasse os cabelos. Rosie the Riveter [Eleanor Roosevelt] fez o mesmo e assim a guerra foi ganha.) No filme, Lake paga o café da manhã de McCrea e ele a leva para casa — de volta a Hollywood, aonde todos os caminhos vão dar. Até aí, tudo bem — isto é, engraçado. Mas McCrea insiste na busca. Estranhamente vestida de garoto, Veronica Lake vai com ele. Pegam carona num trem de carga.

Naquela época, as telas estavam cheias de vagabundos, cômicos ou não, viajando pelos trilhos, tal como faziam desde 1870, quando os veteranos da Guerra de Secessão saíram em busca de trabalho. Naquele ginásio gelado, eu me senti nitidamente constrangido com as seqüências de pobreza, porque as achei tão ameaçadoras quanto o Exército do Bônus que convergiu para Washington no

Local: Exeter, New Hampshire. Circunstâncias: estou no primeiro semestre do meio do meu curso na Academia Phillips de Exeter. Tenho 15 anos. Os japoneses já atacaram Pearl Harbor. Sei que, quando tiver 17 anos, estarei no exército. Até lá, sento-me no ginásio frio e assisto a *Contrastes humanos*. Não gosto muito. O diretor-roteirista Preston Sturges alterna entre a farsa e o realismo cru — ou melhor, o *pathos* implacável — e eu sinto dificuldade em acompanhá-lo.

O enredo começa no melhor estilo de comédia de Sturges: um famoso diretor de cinema, Joel McCrea, deseja tornar-se Sérico e adapta para a tela o que parece ser um romance deliciosamente horrível, chamado



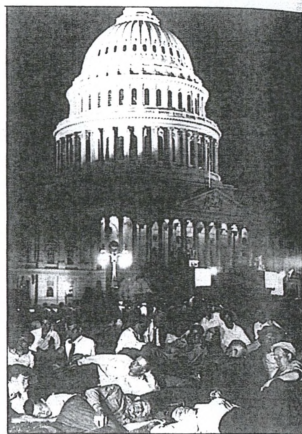
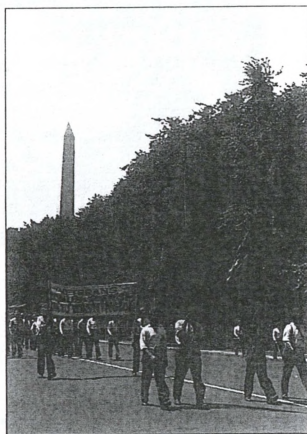
Uma assembléia de vagabundos em St. Louis, em 1937

A palavra inglesa *hobo* (vagabundo) apareceu pela primeira vez por volta de 1890, quando designava um homem desempregado itinerante em busca de qualquer trabalho que fosse.

A primeira onda de *hoboes* apareceu depois da Guerra de Secessão, quando os veteranos desempregados se viram atirados num país e numa economia em cujo centro estavam as ferrovias. A segunda onda veio após a Primeira Guerra Mundial, mais uma vez composta, em sua maioria, de veteranos que enfrentavam a Depressão e o *Dust Bowl* (Cinturão de Poeira). De modo geral, os vagabundos viajavam com a conivência das autoridades. Após a Segunda Guerra Mundial, o governo americano demonstrou ter aprendido uma lição, ainda que devagar: a Lei dos Direitos dos Pracinhas, dita "G.I." (iniciais de *general issue*, que estava escrito em cada farda), garantiu educação gratuita para os veteranos ao mesmo tempo em que Harry Truman & Cia., sensatamente, garantiram uma permanente economia de guerra, sempre em vigor...



Os famosos cabelos de Veronica Lake foram repuxados para que ela parecesse, de modo não muito convincente, um garoto vagabundo ao juntar-se a Sullivan na sua descida aos infernos. O diretor-roteirista Preston Sturges escolheu Lake para esse papel com ar de criança abandonada após tê-la visto em *Revoada das águias* (1941), da Paramount, sobre três recrutas da força aérea. O que Lake não disse logo a Sturges é que estaria no sexto mês de gravidez quando o filme começasse a ser rodado. A condição de Lake obrigou Sturges a rescrever algumas cenas; e ele pediu à costureira Edith Head que criasse vestidos e um traje folgado de vagabundo para esconder a gravidez da atriz.



MacArthur (esquerda) com Eisenhower (direita) na Passeata do Bônus

A Passeata do Bônus

"Os Boners estão chegando!" Esta exclamação é a minha reminiscência política mais antiga. Eu tinha 6 anos. O pessoal da minha cidade natal, Washington, D.C., estava apavorado. Um exército de veteranos da Primeira Guerra Mundial marchava pela cidade exigindo bônus pelos serviços prestados na última guerra. Eles eram apelidados de *Boners*. Aos 6 anos, pensei que fossem esqueletos do Dia das Bruxas e também fiquei apavorado. Os adultos temiam que afinal tivesse começado a revolução. Havia 13 milhões de desempregados, cifra capaz de imprimir um franzir de sobrolhos à testa do presidente Hoover.

Em 17 de junho de 1932, meu avô, o senador Gore, me levou de automóvel até o Capitólio, onde o Senado ia votar se dava ou não os bônus. Gore era conhecido por sua posição contrária à concessão dos bônus. Aproximando-nos do Capitólio, fiquei agradavelmente surpreso ao descobrir que os *Boners* não eram esqueletos, mas sim gente comum, embora esquelética. Alguém reconheceu Gore e uma pedra foi atirada pela janela para dentro do carro. Irado, Gore entrou no Capitólio sob forte segurança e votou contra os bônus. O governo, benevolente, ofereceu-se para pagar a volta ao lar de cada *Boner*, e todos foram para casa, menos 2 mil, que ficaram pela cidade. Quando estes que ficaram se recusaram a abandonar a sua aldeia montada em Anacostia, o chefe do estado-maior do exército, general Douglas MacArthur, com seu ajudante-de-ordens, major Dwight Eisenhower, dispersaram-nos à força. Houve mortes acidentais. Este foi o pano de fundo da era Franklin Roosevelt, que teria início quatro meses mais tarde, com sua eleição.

verão de 1932. Os vagabundos de Sturges viviam em favelas provisórias iguaizinhas às dos *Boners*, o nome que dávamos àqueles veteranos da Primeira Guerra Mundial que foram para a capital americana reivindicando bônus que os ajudariam a sobreviver na crescente Depressão.

Certa manhã, meu pai e eu voamos sobre Anacostia Flats, para vermos como é que cerca de 17 mil americanos estavam vivendo. E agora Sturges expunha a pobreza deles — em eloquente preto-e-branco — na tela. Eu esperava pela cômica entrada em cena de Eric Blore, mas Sturges continuava a segurar a peteca: os sapatos de McCrea são roubados. O vagabundo que os roubou é morto. Por causa da placa de identificação dentro do sapato, McCrea é dado como morto. Na verdade, está num campo de trabalhos forçados, como presidiário, no Sul dos Estados Unidos. Por uma infração qualquer, ele é enfiado numa estrutura tipo caixão de metal pesado, e sua até quase morrer. O realismo brutal toma conta da tela. Fico imaginando quando — e não se — os colegas de prisão vão assumir o controle do campo e assassinar os guardas. Uma pergunta que ainda me faço hoje, a propósito de outros pontos — semelhantes.

Em raras ocasiões, os presos têm permissão para assistir a um filme numa igreja escura. A fita ali projetada é sempre alguma comédia simplória, mas os prisioneiros se deliciam porque se vêem afastados por um breve período da sua crua realidade. Então, num lampejo damasquino, McCrea se dá conta de que o mundo não precisa do seu lúgubre filme Sério, e sim de mais comédia. Uma série de viradas cômicas e McCrea está de volta a Hollywood, realizando comédias comerciais.

Aos 15 anos, não concordei inteiramente com tudo isso. Mas jamais me esqueci dos *Boners* da vida real, nem daqueles vagabundos e presos na tela. Há mais de meio século, suas imagens me voltam à mente — e sempre, curiosamente, em preto-e-branco —, mesmo tendo essas cenas desaparecido da vida real. Até que, na primavera passada, na qualidade de documentarista da televisão, voltei a Anacostia Flats pela primeira vez desde 1932, e eles ainda estavam lá, os pobres, só que agora são todos negros e muito mais numerosos do que naquela época — e hoje sabe-se muito bem o que é ser pobre.

Leituras de apoio

Jacqueline Jones, *The Dispossessed: America's Underclass from the Civil War to the Present* (Basic Books, 1992)

Gore Vidal, *Screening History* (Harvard University Press, 1992)

1941/EUA/P&B

DIRETOR: Preston Sturges; PRODUTOR: Paul Jones; ROTEIRO: Preston Sturges; ESTÚDIO: Paramount; DURAÇÃO: 91min.



Tropas militares expulsando os Boners

Mais tarde...

Maio de 1932

O Exército do Bônus é expulso de Anacostia Flats.

Douglas MacArthur: "Os homens, mal orientados, se recusaram a dar ouvidos à persuasão. Agora, têm que se submeter à coação."

Presidente Herbert Hoover: "O governo não pode ser coagido pelo poder dessa gentilha."

Setembro de 1932

General James Mitchell: "O Exército do Bônus trouxe à cidade de Washington a maior aglomeração de criminosos reunida até hoje nesta cidade em todos os tempos."

Novembro de 1932

H. L. Mencken: "Hoover tinha que difamar os pobres idiotas que ele havia asfixiado."

Herbert Hoover é derrotado por Franklin D. Roosevelt.

1933

Presidente Roosevelt: "Ninguém, só porque usou farda, deverá daqui para a frente ser posto numa classe especial de beneficiários, acima dos demais cidadãos."

Roosevelt assina a Lei Econômica de 1933, que corta em 25% os subsídios dos mutilados em serviço. Um segundo grupo, menor, de *Boners* faz passeata em Washington; Roosevelt expulsa os veteranos para um acampamento em Fort Hunt, a 20 quilômetros de distância; os protestos acabam.

1944

O Congresso americano aprova a Lei dos G.I.

1945

Robert J. Watt, do sindicato American Federation of Labor: "Se concedermos hoje *status* especial aos veteranos, enfrentaremos amanhã o problema de que dar deferência especial aos grupos minoritários."

E L E N C O

Clyde Barrow	(Warren Beatty)
Bonnie Parker	(Faye Dunaway)
C. W. Moss	(Michael J. Pollard)
Buck Barrow	(Gene Hackman)



Bonnie brincando com Clyde

Bonnie e Clyde e Frank Hamer

A certa altura do filme, Bonnie e Clyde capturam o delegado texano Frank Hamer, que os persegue. Mais do que qualquer outra sequência de *Uma rajada de balas*, esta apresenta Bonnie como uma mulher liberada, livre para desafiar até mesmo a autoridade masculina representada por Hamer. Sua afetação com o charuto, bem como a sua insolência ao beijar Hamer na boca, expressam simbolicamente essa liberação. (O verdadeiro Hamer, a pedido do governo estadual, retomou seu cargo de delegado em 1934 e caçou Bonnie e Clyde, mas jamais foi humilhado pessoalmente por eles.)

A imprensa publicava com frequência que Bonnie Parker fumava charutos, mas o único indício disto era a fotografia encontrada durante uma invasão aos aposentos do bando dos Barrows mostrando Bonnie, brinçalhona, com o pé no pára-choque de um automóvel, um revólver na mão e o charuto de Buck Barrow na boca. Daí em diante, ela passou a ser identificada como uma moça que gostava de charutos, o que a irritava e também à sua família.

UMA RAJADA DE BALAS

Bonnie and Clyde

Nancy F. Cott

menos uma dezena de pessoas no seu caminho. Mas o filme toma grandes liberdades artísticas com a história de Bonnie e Clyde, infundindo-lhe temas dos anos 60, como a revolta da juventude e a liberação da mulher.

Esses temas insinuam-se desde a sequência inicial, quando a indócil Bonnie, quase nua, anda em torno do seu próprio quarto, incoerentemente insatisfeita; a câmera a focaliza deitada na cama, contemplando o infinito através da grade do leito, como se fosse prisioneira da sua vida rotineira. (Este plano revela também que seus olhos estão maquiados no estilo dos anos 60, e portanto nenhuma concessão se faz à época em que se passa a história.) Olhando pela janela, ela vê Clyde Barrow tentando roubar o carro de sua mãe, e tem início o relacionamento entre os dois. Bonnie fica intrigada, não intimidada, com a confissão de Clyde de que cumpriu pena recentemente na prisão estadual por roubo a mão armada; para ela, a figura do criminoso tem um magnetismo irresistível. No momento que talvez seja o mais sensual do filme, Clyde mostra a Bonnie o seu revólver, que ela acaricia cheia de perplexidade. Esta sequência inicial estabelece uma importante dinâmica entre os dois, pois é por causa do suave desafio de Bonnie — “Você não se sentiria tentado a usá-lo!” — que Clyde retorna à vida do crime, assaltando a loja do outro lado da rua. A fuga dos dois, que acaba com Bonnie atirando-se excitada sobre Clyde, confirma o argumento de que ela sente uma carga de erotismo quando ele manuseia armas. Mas quando ele rejeita os beijos dela e confessa não ser “lá essas coisas como um gostoso”, a platéia, que esperava uma dupla romântica convencional na tela, se sente frustrada.

Clyde renuncia tanto aos apelos do prazer sexual quanto ao poder de praticar a violência sexual com Bonnie. Ao contrário, ele a desafia psicologicamente, adivinha-lhe as necessidades, mais mentais do que corporais, e lhe oferece a possibilidade de deixar para trás a rotina e tornar-se alguém especial e famosa, se ficar ao seu lado. Como Bonnie reage bem a essa abordagem — obedece à ordem de Clyde para livrar-se do pega-rapaz que usa na bochecha, um sinal da sua dessultória vida de garçone —, ele parece restabelecer sua autoridade de macho. Mas, à medida que o filme avança, não fica claro quem está por cima: a falta de inte-

Talvez nunca tenha havido um filme “histórico” menos disposto e menos inclinado a defender um argumento atrelado ao seu tema do que *Uma rajada de balas*, do diretor Arthur Penn. Em entrevista publicada na revista *Cinema* em 1968, um ano depois de o filme ser lançado, Penn admitiu que, fundamentalmente, “queria realizar um filme moderno com a ação situada no passado”. A narrativa de *Uma rajada de balas* segue de perto as proezas de Clyde Barrow e Bonnie Parker, que, da primavera de 1932 até maio de 1934, conseguiram fugir da polícia. Nesse meio tempo, roubaram bancos, postos de gasolina, lavanderias e armazéns de dez estados americanos e mataram pelo



Bonnie Parker, que cresceu na região operária de Cement City, perto de Dallas, era uma garçonete desempregada de 20 anos quando conheceu Clyde Barrow em 1930 e se apaixonou por ele. Na época, ainda estava casada com o namorado do ginásio, que desposara aos 16 anos, mas esse matrimônio não existia mais e não ser no papel. (O marido estava preso por assalto.)

Produto de um lugar ainda mais pobre que o de Bonnie, Clyde estava com 21 anos quando a conheceu. Já tivera uma série de casos amorosos e era considerado bastante atraente (apesar das orelhas de abano). Mas seus compromissos mais fortes com as mulheres pareciam reservados à mãe e à irmã mais velha, Nell. Ambas eram fanaticamente dedicadas a ele. A intimidade entre Bonnie e sua própria mãe é citada várias vezes no filme; mas o ainda mais sólido relacionamento entre Clyde e sua mãe e sua irmã não.



Faye Dunaway como Bonnie

Usando o mito, a violência e a ambigüidade moral, o diretor Arthur Penn lidou frequentemente com questões contemporâneas através da vida de párias sociais. Nos dois filmes que rodou depois de *Uma rajada de balas*, repisou o tema do relacionamento entre o proscrito e a sociedade convencional. Em *Deixem-nos viver* (1969), uma história sobre uma comunidade de hippies, Penn retratou a morte metafórica do idealismo dos anos 60. O às vezes lírico, não raro brutal *O pequeno grande homem* (1970) — narrado pelo único sobrevivente da famosa última batalha de Custer — foi uma das primeiras produções de Hollywood a sabotar os mitos românticos do Oeste americano.

Quando *Uma rajada de balas* foi criticado por sua brutalidade iconográfica, Penn defendeu a violência como um elemento da natureza humana. Eliminar a violência do filme, disse, seria “como eliminar uma das cores primárias da paleta do pintor”.



O movimento feminista

Enquanto *Uma rajada de balas* estava sendo produzido e lançado, um feminismo emergente causava abalos sísmicos nos papéis sociais reservados às mulheres e nos seus relacionamentos com os homens. A partir do

início dos anos 60, a política federal americana passou a dar mais atenção aos direitos da mulher: o presidente John F. Kennedy e sua Comissão sobre a Condição da Mulher documentaram a contínua desigualdade legal e econômica das mulheres, e a Lei do Pagamento Igual, de 1963, estipulou que as mulheres passariam a receber o mesmo salário de homens que fizessem o mesmo tipo de trabalho. Mais importante, a Lei dos Direitos Cívicos de 1964, que tinha a finalidade de eliminar qualquer discriminação baseada na raça ou na cor da pele, incluiu o "sexo" como uma consequência da inesperada colisão entre deputados do Sul dos Estados Unidos, que esperavam sobrecarregar o anteprojeto (e assim acabar derrotando-o), e deputadas defensoras diretas dos direitos das mulheres. Em 1963, o best seller de Betty Friedan *Feminine Mystique* analisou as restrições que retinham dentro de casa, no papel de esposa e mãe, mulheres universitárias de classe média com o seu potencial individual frustrado. Alguns anos mais tarde, Friedan e outras fundaram a NOW (Organização Nacional da Mulher) a fim de fomentar a "participação integral das mulheres no seio da sociedade americana".

Enquanto a NOW mobilizava defensoras dos direitos da mulher ocupando cargos públicos, trabalhando em sindicatos trabalhistas e exercendo profissões liberais, uma geração mais jovem (em sua maioria, de estudantes universitários) estava sendo radicalizada por sua imersão no movimento em prol dos direitos civis no Sul dos Estados Unidos, na Nova Esquerda estudantil e na crescente oposição à Guerra do Vietnã. Enquanto isso, a contracultura da juventude, ajudada pelo acesso à recém-criada pílula anticoncepcional, rejeitava os hábitos sexuais dos pais. Em meados dos anos 60, jovens mulheres radicais reivindicavam seus direitos à livre expressão sexual e política. Frustradas por serem relegadas à condição de segunda classe nos movimentos em prol de mudanças sociais, dominados por homens, e sentindo-se objetos sexuais e não seres livres, elas comparavam a sua opressão à das minorias raciais ou à dos povos colonizados, e exigiam a *women's liberation*. Usando as redes de comunicação montadas por estudantes radicais e a tática de pequenos grupos "de conscientização", focos de militantes difundiram o movimento do *women's lib* por todos os Estados Unidos no final de 1967.

resse de Clyde pelo sexo heterossexual significa que Bonnie não pode curv-lo à sua própria vontade exercendo típicas "artimanhas" femininas; o que ela pode, e faz, no entanto, é desafiar a masculinidade dele (ou, em especial, a aparente falta da dita-cuja) incitando-o a cometer atos ilegais, como aquele que a fez sentir-se atraída por ele. Desse modo, as armas substituem o sexo. Uma das últimas seqüências confirma a sugestão precoce de que Clyde abraçou uma carreira de crimes cada vez mais fatais por causa dos desafios de Bonnie: quando o casal está no carro, de nada desconfiando — o automóvel os leva, sem que saibam, para a morte numa emboscada policial —, Bonnie retira de uma sacola um pedaço de fruta, morde-a e dá a Clyde para que também a morda. Obviamente, foi esta Eva quem levou Adão para o mau caminho.

Na verdade, Clyde Barrow já era um criminoso inveterado quando deixou Bonnie Parker fascinada, dois anos antes de começarem a viajar juntos. A sua temporada na penitenciária estadual do Texas aconteceu depois de a ter conhecido, e antes da liberdade condicional que o deixou de novo livre para as peripécias ao lado dela. O relacionamento de ambos parece ter sido muito mais convencional, em termos de papéis de homem e mulher, do que sugere a versão cinematográfica — isto é, Clyde chamou e Bonnie foi atrás. Ela era uma pessoa miúda, com apenas 1,47m de altura, pesando menos de 45 quilos — nem de longe escultural e glamourosa como Faye Dunaway, porém bonitinha, de cabelos loiros cacheados e olhos azuis. A presença dessa cúmplice de auréola dourada no bando dos Barrows (Clyde trabalhou com vários asseclas, entre eles, num dado período, seu irmão Buck) era essencial à infâmia do casal. Mas a dedução do filme, de que foi Bonnie quem inflamou as ambições criminosas de Clyde, é falsa — talvez tomada de empréstimo à história de Kathryn Thorne, que se casou com o pequeno contrabandista George Kelly Barnes e o impeliu a tornar-se um famigerado bandido, Machine Gun (Metralhadora) Kelly.

O filme também importou da personalidade de um outro marginal um tema à Robin Hood que parece livrar Bonnie e Clyde de qualquer imputação de mal — a saber, a simpatia que sentem pelos desfavorecidos. Na vida real, Bonnie Parker e Clyde Barrow jamais demonstraram motivos ou simpatias desse tipo; ao contrário, um contemporâneo deles, John Dillinger, é que o fazia — como insistiu em deixar claro o biógrafo John Toland quando reagiu ao sucesso de público de *Uma rajada de balas* (os roteiristas deste filme efetivamente usaram a biografia de Toland como uma das fontes do seu roteiro). Ao contrário de Dillinger, que tinha preferência por assaltos de primeira categoria e fazia tudo para evitar assassinatos, Clyde Barrow foi um assassino descuidado e sem remorsos, em busca de lucros pequenos; isso, junto com uma tremenda habilidade ao volante quando acelerava seu Ford V-8 (ele chegou a mandar uma carta elogiosa a Henry Ford!) e o modo como Bonnie empunhava o revólver junto dele, os tornou lendários.

Uma rajada de balas foi duramente criticado, em princípio, por glamourizar a vida de dois criminosos da pesada e retratar seus múltiplos delitos como aventuras picarescas ao som de banjo. Mas o enorme sucesso de bilheteria obrigou até mesmo os críticos a se darem conta do apelo do filme. Por trás do requinte à anos 30 dos cenários e indumentária, lateja uma sensibilidade à anos 60. Se a turma da

Depressão extraía prazer (e horror) vicário das façanhas do bando dos Barrows, as plateias de 1967 se identificaram com Bonnie e Clyde, ainda que alienadas da violência que os dois geraram, fatídica para os outros e fatídica, no final, para eles mesmos. *Uma rajada de balas* foi visto como uma ruminação em torno dessa violência e da natureza do poder: o poder está no cano de um revólver? Ou "na lei" e nas estruturas estabelecidas da autoridade? Poucos anos antes, o presidente Kennedy havia sido assassinado (aliás, a morte de Clyde na tela se apropria de um detalhe macabro desse crime); guetos de negros estavam sendo incendiados e a Guerra no Vietnã ia em plena escalada. A violência, tanto popular quanto sistemática, estava na cabeça das pessoas, e como.

Tão importante quanto isso: o ano de 1967 foi um divisor de águas por causa dos protestos estudantis contra a Guerra do Vietnã, da contracultura da juventude e do movimento em prol dos direitos civis nos Estados Unidos. A percepção de que as autoridades constituídas não estavam sendo razoáveis atingira um novo grau de intensidade, as fraturas no interior daqueles movimentos ainda estavam escondidas, e os assassinatos cataclísmicos de Martin Luther King, Jr. e Robert Kennedy eram ainda imprevisíveis. O desafio e a desfaçatez de Bonnie e Clyde, mais os sentimentos em prol dos desfavorecidos, souberam captar a revolta sensibilidade da época — e, não por último, a revolta da mulher. Na personalidade polivalente de Bonnie — a um tempo *punk* e mulher de vagabundo — havia tanto a ameaça quanto a promessa de alteração na ordem dos papéis de homens e mulheres. Brincalhão em espírito, porém implacável em suas implicações, *Uma rajada de balas* não ofereceu solução para essas questões. Mas a História se encarregou de fornecer-lhes um final espetacular e apocalíptico.

Leituras de apoio

Alice Echols, *Daring to Be Bad: Radical Feminism in America, 1967–1975* (University of Minneapolis Press, 1989)

John Treherne, *The Strange History of Bonnie and Clyde* (Jonathan Cape, 1984)

1967/EUA/Em cores

DIRETOR: Arthur Penn; PRODUTOR: Warren Beatty; ROTEIRO: David Newman, Robert Benton; ESTÚDIO: Warner; VÍDEO: Warner Home Video; DURAÇÃO: 111min.

A sequência da fazenda

Em uma outra sequência inventada, que tem lugar após a sua primeiríssima fuga, Bonnie e Clyde estão escondidos numa fazenda abandonada quando o antigo proprietário passa por ali e os vê treinando tiro ao alvo. O casal fica sabendo que a fazenda está vazia porque sua hipoteca foi abischoiada por um banco. É uma "pena lamentável", diz Bonnie, e Clyde revela: "Nós ruubamos bancos", como se tivessem escolhido os seus alvos em revide a casos como o desse fazendeiro, que Clyde então convidou junto com um agricultor negro, a perfurar de balas o cartaz do banco. Isto parece dar grande satisfação a ambos. As sequências seguintes retomam esse tema da suposta simpatia de Clyde pelos menos favorecidos.



Em 1973, Peter Simon arrematou em leilão, por 175 mil dólares, o carro de Bonnie e Clyde alvejado por uma rajada de balas.

Mais tarde...

Bonnie e Clyde morreram violentamente em 23 maio de 1934, numa emboscada nos arredores da pequena cidade de Arcadia, na Louisiana, por quatro homens: os vice-xerifes de Dallas Ted Hinn e Bob Alcorn; o ex-delegado texano Frank Hamer e o ajudante de Hamer, Manny Gault. Depois da emboscada, alguns endeusaram os delegados texanos como heróis; outros os condenaram por assassinos covardes. O *News* de Dallas espantou com "o glamour que as mentes mesquinhas vêem nas façanhas traiçoeiras e sangrentas" da quadrilha dos Barrows. No mesmo ano, o "Inimigo público número um" John Dillinger foi morto a tiros por agentes do FBI. A morte de Dillinger prenunciou fim de uma época na qual os criminosos podiam fugir da lei simplesmente atravessando as fronteiras estaduais dos Estados Unidos.

E L E N C O

Tom Joad (Henry Fonda)
Ma Joad (Jane Darwell)
Casey (John Carradine)



Fazenda perto de Dalhart, Texas, 1938

O Dust Bowl

A seca calamitosa que aniquilou as grandes planícies americanas nos anos 30 e produziu a migração no Dust Bowl (Cinturão de Poeira), da qual os Joads se tornaram um símbolo, estava além do controle humano. A devastação que ela causou não. A maior parte das terras agrícolas que formavam o Dust Bowl (aproximadamente 370 mil quilômetros quadrados, compreendendo o oeste de Oklahoma, Panhandle, no Texas, e partes de Colorado, Novo México e Kansas) havia sido colonizada a um tempo relativamente recente — em fins do século XIX, ou mais tarde. Os agricultores recém-chegados haviam devastado a mata natural de raízes profundas que por muitos séculos protegera o solo contra a seca e cultivado a terra deixando-a desprotegida contra a aridez e o vento. As consequências foram as grandes tempestades de poeira dos anos 30 — tempestades terríveis a ponto de bloquearem a luz do sol e sufocarem qualquer animal ou ser humano incapaz de se proteger delas.

AS VINHAS DA IRA

The Grapes of Wrath

Alan Brinkley

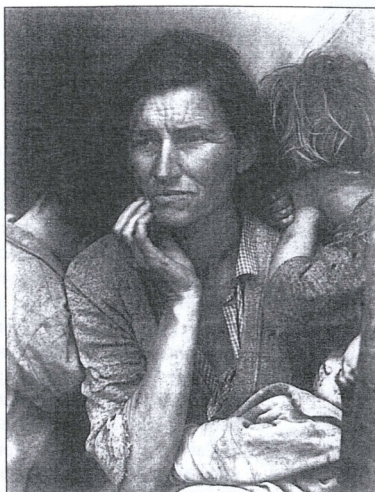
Nem John Steinbeck, ao escrever o romance *As vinhas da ira*, nem John Ford, ao vertê-lo para a tela, acreditavam estar produzindo um trabalho de História. O livro e o filme foram tentativas de revelar um aspecto da vida nos anos 30, um aspecto que tanto Steinbeck quanto Ford consideravam moral e dramaticamente empolgante. Mas, para o leitor e o espectador modernos, *As vinhas da ira*, em todas as suas versões, tornou-se um documento histórico inusitadamente vívido: o retrato de uma parte da sociedade americana durante a Depressão e de uma sensibilidade política que continua a repercutir (ainda que só de longe, às vezes) no mundo contemporâneo.

Mais de um milhão de pessoas, na sua maioria agricultores empobrecidos, viram-se desenraizados das terras áridas do chamado Cinturão de Poeira (*Dust Bowl*) nos anos 30 e se dirigiram à Califórnia. Eram conhecidos como os *Okies*, mas muitos deles vinham, não só de Oklahoma, mas do Texas, de Arkansas e do Missouri. Steinbeck tomou conhecimento dessa gente quando as áreas agrícolas perto de sua casa, no norte da Califórnia, viram-se cheias deles. Sua história o seduziu, e ele a destilou no relato de uma atribulada viagem da fictícia família Joad, do Oklahoma assolado pela seca até a falsa promessa do Oeste. O romance produziu um impacto sensacional que foi bastante reforçado, em 1940, pela adaptação cinematográfica extremamente fiel dirigida por John Ford, quatro vezes ganhador de prêmios da Academia de Hollywood e mais conhecido hoje como o autor de vários *westerns* clássicos. Durante a Depressão, tanto o livro como o filme constaram de uma lista relativamente pequena de obras populares que focalizavam essencialmente a questão da justiça social e econômica.

Para Steinbeck, a publicação de *As vinhas da ira* foi o clímax de uma busca longa, às vezes torturante, de uma resposta para a pergunta: o que os americanos realmente valorizam? A Depressão, achava ele, expôs a superficialidade do "sonho americano" de individualismo e sucesso material. Steinbeck queria descobrir algo mais, além disso, e passou a maior parte da década de 1930 tentando. Em *As vinhas da ira*, a sua terceira tentativa de usar os *Okies* para avaliar o significado da Depressão, ele descobriu afinal uma postura filosófica que expressava tanto a sua indignação com a injustiça social quanto a sua crença na possibilidade de transcendê-la.

Havia sinais de desespero, é verdade: os personagens principais, os Joads, chegam ao fim das suas longas provações pior do que quando elas começaram — a família dispersa, suas posses varridas por uma inundação, perspectivas negras. Havia, também, sinais de revolta — na constante dureza dos retratos que Steinbeck faz de banqueiros, latifundiários, xerifes municipais e outros lacaios do capitalismo; no amargo comentário sobre os custos humanos do "progresso" industrial (explicito no romance, implícito no filme); e na radicalização de Tom Joad, que, tendo matado um policial (em legítima defesa, sugere Steinbeck),

A HISTÓRIA

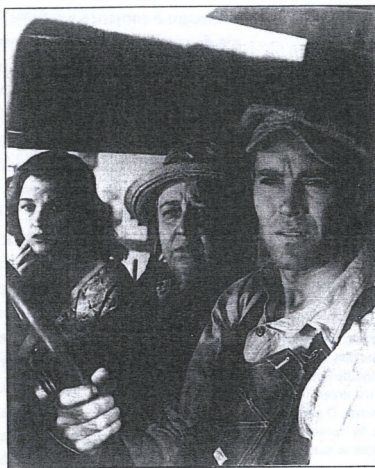


Mãe migrante, foto de Dorothea Lange

John Steinbeck não foi o primeiro cronista do sofrimento dos trabalhadores migrantes. Um grupo de extraordinários fotógrafos — entre eles Walker Evans, Margaret Bourke-White, Roy Stryker, Arthur Rothstein e Ben Strahn — registrou a partir de meados dos anos 30 algumas das imagens mais memoráveis dos *Okies*. Muitos desses fotografos foram usados pelas autarquias criadas pelo *New Deal* de Roosevelt, como a Farm Security Administration.

Um dos mais talentosos era Dorothea Lange, cuja famosa foto *Mãe migrante* se tornou um ícone da época. Lange era retratista em San Francisco, no início da década, até sentir-se desanimada com o sofrimento à sua volta e decidir "captar de alguma forma os efeitos da calamidade que assolou os Estados Unidos". Nos anos subseqüentes, trabalhou documentando a vida de agricultores migrantes, quase sempre através de retratos, criando um conjunto de obra não só polemicamente eficaz, na sua época, mas universal na sua força emocional.

HOLLYWOOD



A família Joad em *As vinhas da ira*

Há em *As vinhas da ira* uma aura de otimismo que contagia, uma alegria de viver em comunidade que é central na obra de John Ford durante os anos 40. Mesmo assim, ele precisou de considerável coragem para rodar um filme no limite de culpar o sistema capitalista e funcionar quase como um brado pelo socialismo. O magnata da Twentieth Century-Fox, Darryl F. Zanuck, preservou o romance de Steinbeck, pelo qual havia pago a quantia então impressionante de 100 mil dólares, incluindo no contrato a promessa de que o filme "manteria, na medida do possível, a ação principal e a intenção social da referida propriedade literária". Zanuck emendou de próprio punho o roteiro de Nunnally Johnson e, com a aprovação de Steinbeck, inseriu a famosa fala de Jane Darwell: "Nós somos a gente que vive." Ford elogiou os esforços de Zanuck, confirmando que, "com as alterações de Zanuck, o filme acabou levantando o ânimo".



Médicos imunizam crianças num acampamento da FSA

A Farm Security Administration

Um dos poucos momentos de felicidade em *As vinhas da ira* é a chegada da família Joad a um acampamento de migrantes sob gestão federal que parece quase utópico em comparação com os deprimentes acampamentos mostrados no resto do filme. Este representa visivelmente a série de acampamentos montados na Califórnia pela Farm Security Administration do *New Deal*, a mais importante autarquia do governo Roosevelt empenhada na luta dos *Okies*. Os acampamentos da FSA tinham por objetivo solucionar os problemas dos migrantes e foram um símbolo de planejamento social inteligente. Tal como no filme, os verdadeiros acampamentos tinham lavatórios coletivos e instalações comunitárias projetadas para infundir um senso de cooperação e obrigações mútuas.

O radicalismo durante a Depressão

Os contemporâneos às vezes chamavam os anos 30 de a *Década Vermelha*, porque a política radical alcançou naqueles anos uma intensidade e uma popularidade talvez sem precedentes na história dos Estados Unidos. Embora o sentimento radical assumisse várias formas, o crescimento do Partido Comunista americano foi talvez o sinal mais visível da sua força. A militância oficial do partido atingiu um montante de aproximadamente 100 mil membros em meados dos anos 40, mas o seu alcance foi muito maior do que isso. Ele representou uma força decisiva nas batalhas sindicais da era da Depressão, inclusive na tentativa de sindicalizar os agricultores. Também exerceu enorme apelo junto aos intelectuais, muitos dos quais viam na Depressão uma prova do fracasso do capitalismo e da necessidade de uma ordem econômica e social radicalmente diferente. O partido viveu sua maior influência no período da Frente Popular, quando calou temporariamente as suas exortações à revolução, trabalhou para formar uma aliança de grupos "antifascistas" e até apoiou Franklin Roosevelt. Mas, após o pacto de 1939 entre nazistas e soviéticos, a liderança do partido (atendendo às diretrizes de Moscou) abandonou a Frente Popular e voltou à sua posição revolucionária tradicional.

deixa a família, no final do romance e do filme, e entra para um movimento não-especificado, engajando-se na luta social. Ele promete à mãe: "Onde houver uma luta pra gente faminta poder comer, vou estar lá. Onde houver um tira batendo num cara, vou estar lá."

Em princípio, a adaptação cinematográfica de Ford parece abafar o desespero e a revolta do romance. O filme não tem a terrível inundaçãõ que devasta a família Joad no final, nem algumas das cenas mais duras de brutalidade legal e política. Às vezes, sugere que o sofrimento retratado é simplesmente consequência de forças além do controle de qualquer um. Mas a nota ocasional de fatalismo no filme é, afinal, menos poderosa que suas frequentes cenas de crueldade, preconceito e maldade, quase tão duras quanto no romance: um plantonista de posto de gasolina observa, indiferente, que "esses *Okies* num têm cabeça nem sentimento. Num são humanos"; policiais atiram e matam brutalmente uma mãe num acampamento provisório, durante uma tentativa equivocada de acabar com um "agitador" fugitivo, e então comentam: "Garoto, que estrago esse calibre 45 faz!"; os proprietários de terras e as submissas autoridades municipais da Califórnia usam qualquer pretexto para explorar e degradar os trabalhadores migrantes. "Eles tão acabando com nossos espíritos, com nossa decência", diz Tom Joad à mãe, perto do final do filme. Ford, como Steinbeck, deixa claro que não são só as forças sociais impessoais mas também o egoísmo e a crueldade humanos os responsáveis pela miséria humana.

Mas, tanto para Steinbeck quanto para Ford, nem o desespero nem a ira podem transmitir a contento o verdadeiro significado da Depressão. Ao contrário, insinuam o romance e o filme, a verdadeira lição da época foi sobre a importância da comunidade: não a comunidade definida em termos tradicionais, geográficos; não a comunidade de uma vizinhança, ou de uma cidade, ou de uma região — mas sim a comunidade do espírito humano, da qual o único modelo real é a família. O pregador apóstata Jim Casy (uma figura alegórica, cuja função principal é veicular as ansiedades espirituais de Steinbeck) expressa algumas dessas noções com seu jeito tímido: "Talvez a gente ame todos os homens e todas as mulheres", diz ele no romance. "Talvez todo homem tenha uma alma enorme, e todo mundo seja parte dela." No filme, ele usa um permanente sorriso gentil, de santo profano, e diz, em dado momento: "Tudo que vive é santo", como que indicando que a verdadeira religião é menos o amor a Deus do que à humanidade, e o respeito à decência de toda a gente.

Mas, embora falem às vezes de uma visão transcendente da comunidade, os homens em *As vinhas da ira* parecem incapazes de fazer muita coisa para ajudar a alcançá-la. Os personagens masculinos morrem, fogem da responsabilidade, enrascam-se e desaparecem, ou então entregam-se ao desespero e à inércia. São as mulheres que têm força para agüentar e lançar as fundações de uma nova comunidade humana baseada no amor universal. Ma Joad, o centro tanto da família quanto do enredo, redefine aos poucos a sua noção pessoal de "família" para incluir "todo mundo": "Antigamente a família vinha em primeiro lugar", diz ela, "agora não mais. Quanto pior a gente fica, mais tem o que fazer." No desfecho do romance, a filha, Rose of Sharon, ajuda um estranho faminto deixando que ele mame no seu peito. (Ford, católico e conservador, omitiu totalmente essa

cena do filme.) Quando Pa Joad se desespera no final do filme, reconhecendo que "eu num sirvo mais pra nada", Ma responde: "Uma mulher sabe mudar mais melhor que um homem. Homem vive tendo crise e ataque. Mulher é uma corrente só, como um fluxo."

Para os seus numerosos críticos, tanto o romance como o filme eram irremediavelmente românticos. O otimismo meloso e a generosidade sem limites de seus personagens acuada desafiam, não raro, a credulidade. A mensagem política parece confusa e, às vezes, ingênua. Mas o *pathos* eventual é parte do que torna *As vinhas da ira* um documento tão importante da Depressão. Os analistas dos anos 30 lutam há muito para entender por que, à luz de tanta miséria e infortúnio, os Estados Unidos tiveram tão poucas revoltas autênticas: um radicalismo tão relativamente limitado, uma violência tão modesta. A resposta mais comum tem sido o poder do individualismo — a tendência de a gente desesperada culpar a si própria por seus problemas, a incapacidade cultural dos americanos de pensarem em termos coletivos. Mas *As vinhas da ira* insinua uma outra resposta para esta pergunta.

Steinbeck abraçou, e John Ford recriou fielmente, uma visão social não menos enraizada na cultura americana do que o *ethos* individualista com o qual ela competia. Uma visão apoiada em uma noção quase romântica da bondade natural "das pessoas", imaginando uma cultura em que uma paciência grupal e um simples calor humano — uma generosidade espontânea — compensariam e, afinal, acabariam superando a crueldade e a opressão do sistema econômico. O enredo de *As vinhas da ira* é duro, sem dúvida; mas em vários sentidos a sua mensagem foi tão reconfortante para os americanos dos anos 30 quanto a mensagem das comédias calorosas, otimistas e populistas de Frank Capra — não sendo, no fundo, muito diferente dela. Em 1936, o poeta Carl Sandburg — figura ilustre das mais sentimentais que se pode imaginar — publicou sua própria ode ao radicalismo da era da Depressão, um livro otimista, propositalmente estimulante, intitulado *The People, Yes!*. John Steinbeck e John Ford disseram essencialmente a mesma coisa: "Nós continuamos chegando", afirma Ma Joad na fala final do filme, "nós somos a gente que vive."

O permanente fascínio de *As vinhas da ira* denota o fascínio com que os americanos ainda encaram a Depressão. Mas o romance e o filme são algo mais do que curiosas peças de época. Apesar de seus tropeços e sentimentalismos ocasionais, eles falam às platéias modernas tal como o fizeram às platéias dos anos 30, evocando um dos credos mais consistentemente alimentados pelos americanos. Eles indicam que o espírito de Ma Joad está correndo como um rio por baixo da superfície da cultura fria, dura e individualista dos Estados Unidos, um espírito de "família" e comunidade capaz de, uma vez deflagrado, redimir qualquer americano.

Leitura de apoio

James N. Gregory, *American Exodus: The Dust Bowl Migration and Okie Culture in California* (Oxford University Press, 1989)

1940/EUA/P&B

DIRETOR: John Ford; PRODUTOR: Darryl F. Zanuck; ROTEIRO: Nunnally Johnson; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 129min.

Steinbeck e os migrantes

A primeira tentativa de Steinbeck de contar a história dos trabalhadores migrantes da Califórnia e extrair dela algum significado foi o seu romance *Luta incerta*, de 1936, um relato solúeno, céptico e quase desesperado de uma greve frustrada de agricultores migrantes no vale de Salinas. Os indivíduos, parecia estar dizendo Steinbeck, são incapazes de guiar o seu próprio destino em face da opressão. Um segundo romance sobre a luta dos migrantes, um ataque ferino aos agricultores intitulado *L'Alflore Lettuceberg*, era tão amargo, revoltado e insatisfatório que o autor decidiu queimar o manuscrito. Steinbeck, mais tarde, desprezou esse livro como "ruim e mesquinho". Em *As vinhas da ira* (1939) ele encontrou o que considerava um equilíbrio perfeito entre a indignação e a fé.



Mais tarde...

A história da migração no *Dust Bowl*, sugere *As vinhas da ira*, foi uma história de grandes durezas e perdas pessoais. Mas foi também parte de uma ampla mudança demográfica que influenciou todos os Estados Unidos nos anos 30 e 40: o movimento de pessoas afastando-se de terras cada vez menos lucrativas, indo para fábricas e outros empregos. Em todo o Centro-Oeste e o Sudoeste americanos (não só na região do *Dust Bowl*), centenas de milhares de agricultores, ruralistas e pequenos latifundiários, pretos e brancos, perderam suas terras e foram para as cidades.

Aqueles que, como a família Joad, foram para a Califórnia, sofreram mais do que a maioria, mas a longo prazo, pelo menos, a migração no *Dust Bowl* talvez não tenha sido uma verdadeira catástrofe para muitos dos Okies e seus descendentes. A partir de 1940, e cada vez mais dali em diante, a Califórnia se tornou o estado industrial de crescimento mais veloz nos Estados Unidos — com novas e enormes usinas voltadas para a defesa e outras instalações que davam emprego a milhares de ex-desempregados. Nesse novo mundo em expansão, que prosseguiu por várias décadas depois da guerra, a maioria dos migrantes do *Dust Bowl* acabou levando uma vida de conforto e dignidade, ainda que modestas. Se seus ganhos financeiros foram uma recompensa justa pela dor de se desenraizarem da sua própria terra e da sua própria cultura, talvez não caiba ao historiador julgar.

E L E N C O

Husband E. Kimmel (Martin Balsam)
Yamamoto Isoroku (Soh Yamamura)
Walter C. Short (Jason Robards, Jr.)



A nova ordem asiática

As relações entre Estados Unidos e Japão se deterioraram nos anos 30 quando as forças japonesas conquistaram a Manchúria e depois, em 1937, invadiram a China, ameaçando vidas, interesses e o prestígio americanos. Nos Estados Unidos, a opinião pública voltou-se decididamente contra o Japão, à medida que se espalhavam as notícias de atrocidades cometidas contra civis chineses (em especial a "tomada de Nanquim", em dezembro de 1937). A situação piorou depois de 1940, quando o Japão se aliou à Alemanha e ocupou a parte setentrional da Indochina francesa. Os japoneses justificaram essa conduta em nome de uma nova ordem asiática que libertaria os asiáticos do colonialismo e da exploração ocidentais. Os chineses não partilhavam dessa visão e voltaram-se para os Estados Unidos, a União Soviética e a Grã-Bretanha em busca de ajuda. Como as nações europeias estavam envolvidas em sua própria guerra, só os Estados Unidos se interpuseram no caminho do Japão. Mesmo antes de Pearl Harbor, o presidente Roosevelt manteve o bojo da frota americana no Pacífico como um instrumento de dissuasão e proibiu o embarque de quase todas as mercadorias para o Japão. Os japoneses começaram a ver nos Estados Unidos o principal obstáculo no caminho de suas ambições.

TORA! TORA! TORA!

Akira Iriye

que a Pearl Harbor, é apresentado como um estrategista brilhante porém contrário à guerra com os Estados Unidos. No filme, Yamamoto (interpretado por Soh Yamamura) diz que é um grande equívoco subestimar o potencial de luta dos americanos, os quais — apesar de aparentemente preguiçosos, materialistas e não-dispostos a fazer sacrifícios pela pátria — serão ferrenhos adversários, se provocados. O verdadeiro Yamamoto, embora mais do que ciente das sérias consequências da guerra (ele havia estudado nos Estados Unidos), elaborou diligentemente o plano de ataque a Pearl Harbor durante o ano de 1941. Quando as ordens foram confirmadas em final de novembro, estava pronto para pôr o plano em execução.

No filme, Yamamoto insiste em que os japoneses entreguem um ultimato ao Departamento de Estado americano uma hora antes do ataque, programado para ter início às 13:30 segundo o horário da Costa Leste dos Estados Unidos (8:00 no Havai). Adiante, se enfurece ao ficar sabendo que os embaixadores japoneses Kichisaburo Nomura e Saburo Kurusu só apresentaram a mensagem ao secretário de Estado Cordell Hull às 14:20 — 55 minutos depois do ataque (o ataque começou cinco minutos antes do previsto). "Acordar um gigante adormecido e deixá-lo diante de um dilema terrível", diz Yamamoto aos comandantes navais que comemoram o sucesso da missão em Pearl Harbor, "é plantar a semente da catástrofe certa." E com esta observação o filme termina. Tudo, depois de 7 de dezembro de 1941, aconteceu conforme o almirante previa.

O ultimato japonês foi entregue tardiamente porque a embaixada recebeu instruções de não confiar a sua decodificação e a sua datilografia a funcionários. Ilustrando isto, o filme mostra um jovem diplomata datilografando com um único dedo a longa mensagem de 14 páginas à medida que os minutos passam depressa. E focalizando a chegada da guerra num detalhe tão trivial quanto a incompetência para bater à máquina *Tora! Tora! Tora!* dá a impressão de que, se o datilógrafo japonês tivesse sido um pouco mais rápido, os americanos teriam lutado talvez com menos paixão, e o curso da História teria sido bem diferente. Esse cenário perde de vista o quadro mais amplo. Yamamoto fala o tempo todo:

"Tora, Tora, Tora" foi o código usado pelos pilotos japoneses que bombardearam Pearl Harbor, em 7 de dezembro de 1941, para marcar o êxito da sua missão. Concentrando-se no ataque ao quartel-general da marinha americana no Pacífico, este filme dedica quase uma hora a cenas e mais cenas de aviões japoneses voando sobre o porto e alvejando os navios de guerra ali confinados, sem qualquer possibilidade de escapar ou de oferecer maior resistência.

O contexto do ataque é apresentado tanto da perspectiva japonesa quanto do ponto de vista americano. O almirante Yamamoto Isoroku, comandante-chefe da armada conjunta do Japão e arquiteto do plano de ataca-

A HISTÓRIA



Almirante Yamamoto Isoroku (direita)

Após Pearl Harbor, o almirante Yamamoto foi coroado de êxito, mas a vantagem que conquistou não durou muito. Já em abril de 1942, as forças americanas lançavam um contra-ataque dramático, quando os aviões do porta-aviões *Hornet* bombardearam Tóquio. Em junho daquele ano, Yamamoto, junto com vários comandantes militares japoneses, tentou conquistar a ilha de Midway, a qual contava usar como base da sua planejada invasão ao Havaí. A estratégia de Yamamoto falhou quando as forças americanas, fazendo uso de telegramas interceptados, afundaram quatro porta-aviões japoneses, uma perda que obrigou o Japão a desistir de quaisquer esperanças de expandir suas conquistas no Pacífico. Em abril de 1943, os Estados Unidos, mais uma vez fazendo uso cronometrado das interceptações decodificadas, atacaram de emboscada o avião de Yamamoto sobrevoando as ilhas Salomão e o abateram, matando o almirante.

HOLLYWOOD



Soh Yamamura como Yamamoto

Para tirar *Tora! Tora! Tora!* do papel foram necessários vários anos de negociações entre investidores japoneses e americanos. A Twentieth Century-Fox decidiu produzir dois filmes separados: um filme japonês mostrando um lado da história, e um filme americano mostrando o outro lado. O produtor Elmo Williams escolheu Richard Fleischer para dirigir o relato americano, enquanto o conto japonês seria narrado por Akira Kurosawa, cujos *Rashomon* (1950) e *Os sete samurais* (1954) fizeram dele o primeiro diretor japonês a ser aclamado internacionalmente. Mas o filme de Kurosawa avançou penosamente devagar, e seus custos subiram. Os produtores acabaram demitindo o diretor e substituindo-o por Toshio Masuda e Kinji Fukasaku. Os filmes americano e japonês foram então reunidos em duas versões ligeiramente diferentes, uma para cada país.

As interceptações *Magic*

Os japoneses usavam muitos códigos nas suas mensagens diplomáticas e militares. Um, em especial, denominado *Púrpura*, era supostamente o mais avançado da época, usado pelo Ministério do Exterior em Tóquio para se comunicar com as suas embaixadas no estrangeiro. O fatídico ultimato de 14 parágrafos de 7 de dezembro, cancelando negociações com os Estados Unidos, foi codificado em *Púrpura*. Era tão secreto que Tóquio ordenou a seus representantes em Washington que não usassem secretárias e que o datilografassem eles próprios. Isto levou, em parte, à demora mostrada em *Tora! Tora! Tora!* (uma investigação interna do Ministério do Exterior, conduzida pouco depois da guerra, pôs a culpa da demora na incompetência e na inépcia de dois jovens diplomatas).

Mas os americanos já haviam interceptado e decifrado as 14 partes da mensagem, graças ao seu aparelho decodificador denominado *Magic*. As interceptações do *Magic* foram resultado de um trabalho árduo do serviço de informações e sinais do exército americano, que, em meados de 1940, fez circular as mensagens decodificadas por entre alguns oficiais graduados (mas os comandantes no Havaí, o almirante Husband Kimmel e o general Walter Short, não estavam entre estes). Em uma decisão muito discutida, os oficiais militares mais graduados em Washington decidiram não enviar as interceptações *Magic* para o Havaí, como salvaguarda a fim de os japoneses não descobrirem que o segredo do *Púrpura* havia sido descoberto. As mensagens decodificadas em Washington foram então resumidas, sendo aquelas tidas como importantes enviadas para Honolulu via telegrama militar. Acontece que, na manhã de 7 de dezembro, um domingo, não houve nenhum meio disponível para transmitir o essencial do ultimato decodificado até o Havaí — só a Western Union (o rádio militar estava fora do ar devido às más condições meteorológicas). Quando o telegrama chegou, Pearl Harbor já era uma zona de guerra.

“Se o Japão for obrigado a entrar em guerra contra os Estados Unidos...” Mas a voz passiva é enganadora; os Estados Unidos, e não o Japão, é que foram obrigados a ir à guerra no Pacífico. Embora o filme mostre o secretário de Estado Hull e o embaixador Nomura engajados em fúteis e intermináveis negociações para impedir a guerra, os obstáculos fundamentais à paz jamais ficam claros. Nada é dito sobre as agressões japonesas na China nem sobre as famigeradas atrocidades cometidas pelo Japão durante essa ocupação. Foi a indignação dos americanos ante esses eventos que precipitou a guerra no Pacífico.

São mencionados, casualmente, a invasão do Japão à Indochina e o boicote americano ao petróleo em represália, mas este é tecnicamente incorreto: não houve boicote oficial, apenas uma proibição de fato aos carregamentos petrolíferos, mediante a recusa de autorização para exportações. O filme também se refere à aliança do Japão com a Alemanha, mostrando o exército japonês buscando agressivamente um tratado com os nazistas, apesar da oposição da marinha. Essas digressões, no entanto, jamais são inseridas num quadro coerente, e o espectador fica sem poder estabelecer ligação entre elas.

Na realidade, o Japão buscou uma aliança com a Alemanha por várias razões: entre elas, a crença de que um pacto com a Alemanha manteria os Estados Unidos fora de uma guerra que os americanos seriam obrigados a travar em duas frentes. A marinha japonesa, que tinha objetivos diferentes e conflitantes, de início se opôs à aliança. Alguns oficiais superiores achavam que, na verdade, aumentaria a probabilidade de guerra com os Estados Unidos (para a qual a marinha ainda não estava preparada), enquanto outros argumentavam que a continuação da guerra na China sem a ameaça de uma guerra no Pacífico significava mais dinheiro para o exército e cortes drásticos no seu próprio contingente naval.

Em vez de mostrar essas disputas, o filme permanece preocupado com o ataque em si a Pearl Harbor e com a questão de por que ele não foi evitado, ou pelo menos previsto em tempo suficiente para minimizar os estragos. Às vezes, o enredo chega quase a endossar uma teoria de conspiração — a saber, que Washington não endereçou aos seus comandantes no Havaí as informações pertinentes obtidas de mensagens secretas dos japoneses que foram decodificadas (as chamadas interceptações *Magic*, possibilitadas por uma grande inovação da criptografia americana), com medo de que essas informações alertassem os japoneses a mudarem de código. Mas a impressão geral que o filme dá é menos de conspiração do que de inépcia burocrática, para dizer o mínimo. A não ser alguns oficiais de patente média e baixa, os militares americanos são vistos como complacentes ou ignorantes. Os oficiais comandantes em Washington, embora saibam que as relações bilaterais chegaram a um ponto crítico, praticamente nada fazem para alertar o Havaí.

Os responsáveis pela defesa do Havaí também são vistos como tipos burocratas, desprovidos de imaginação. Por exemplo, o filme localiza (com precisão) um submarino japonês na vizinhança de Pearl Harbor, na manhã de 7 de dezembro. O submarino, em missão de exploração, foi avistado e imediatamente afundado por um barco de patrulha americano. Mas, no filme, o relato do incidente não é levado a sério pelos oficiais graduados. Para ser exato, *Tora! Tora! Tora!* contrasta várias vezes as iniciativas japonesas com as reações (ou falta de reação) americanas de mera complacência.

Dentro dessa estrutura restrita, o filme permanece próximo aos fatos conhecidos. Todos os personagens são baseados em pessoas verdadeiras e, no todo, enquadram-se na História. Certamente é verdade que, antes do ataque, os militares americanos estavam com a vista embotada e indiferentes. Seus comandantes subestimaram demais a força e a capacidade da máquina de guerra japonesa; até mesmo depois do ataque, vários importantes assessores militares americanos achavam que a Alemanha devia estar por trás de tudo; ironicamente, duvidavam que o Japão tivesse tecnologia ou capacidade de manobra para criar uma força de ataque tão eficaz.

Tora! Tora! Tora! é um filme binacional, que dá autenticidade tanto ao lado japonês da história quanto ao lado americano. A tradução das conversas em japonês é razoavelmente bem-feita mas, em geral, resumida, omitindo vários trechos-chave. (Por exemplo, o poema que o imperador efetivamente recitou na assembleia que decidiu pela ida à guerra não é da sua autoria, conforme indicado nas legendas, mas sim do seu avô.) Os japoneses também se referem todo o tempo à data do ataque a Pearl Harbor como 8 de dezembro (como era no Japão, do outro lado do meridiano divisor de datas), mas a tradução fala sempre em 7 de dezembro. São problemas menores e, no todo, há que elogiar os esforços sinceros dos produtores para serem imparciais na apresentação da tragédia de Pearl Harbor.

O filme foi lançado em 1970, quando as relações entre Estados Unidos e Japão eram cordiais e sem controvérsia. Os americanos, intelectuais e camadas populares, estavam ansiosos por solidificar a aliança no Pacífico com uma compreensão melhor das causas da guerra. A Guerra Fria representava o pano de fundo fundamental da política externa americana e não tinha havido ainda nenhuma abertura para a República Popular da China. Apesar — ou, pode-se dizer, por causa — da Guerra do Vietnã, ambos os países buscavam relações estáveis.

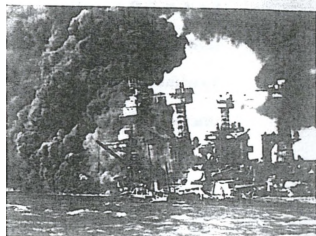
Hoje, na atmosfera mudada da era pós-Guerra Fria, um filme sobre Pearl Harbor talvez assumisse uma forma diferente. É duvidoso que Yamamoto fosse retratado como herói, como este filme faz; e o filme certamente conteria informação sobre as agressões do Japão na Ásia, como não faz. Mas, de vários modos, o filme é uma interessante fonte de referência não só sobre o ataque a Pearl Harbor mas sobre a atmosfera nos dois países por volta de 1970.

Leituras de apoio

Gordon W. Prange, *At Dawn We Slept: The Untold Story of Pearl Harbor* (McGraw-Hill, 1981)
 Roberta Wohlstetter, *Pearl Harbor: Warning and Decision* (Stanford University Press, 1962)

1970/EUA—Japão/Em cores

DIRETOR: Richard Fleischer, Toshio Masuda, Kinji Fukasaku; PRODUTOR: Elmo Williams;
 ROTEIRO: Larry Forester, Hideo Oguni, Ryuzo Kikushima; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox;
 DURAÇÃO: 143min.



A consequência

A marinha americana possuía oito couraçados e setenta e poucas naves menores estacionados em Pearl Harbor pouco antes do ataque (os porta-aviões estavam todos no mar). Decolando de seis porta-aviões japoneses, 350 bombardeiros, caças e aviões de torpedo japoneses afundaram três desses couraçados e danificaram outros dois. Mais 19 navios americanos foram afundados ou inutilizados.

Mais tarde...

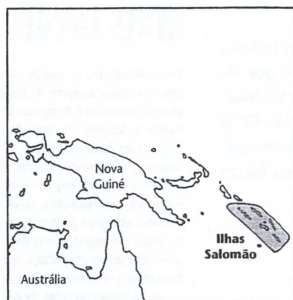
Dez dias depois do ataque a Pearl Harbor, o almirante Kimmel foi afastado do comando e substituído pelo almirante Chester Nimitz, que chefiou o contra-ataque naval contra o Japão. Kimmel foi chamado de volta a Washington para uma série de audiências no Congresso, a fim de determinar por que ele e o general Short não haviam entrado em ação para impedir a catástrofe de Pearl Harbor. Kimmel defendeu-se com alicive todo o tempo, alegando que, dada a escassez de informações que lhe haviam fornecido, pouca coisa poderia ter feito. Deixou implícito que as autoridades em Washington deviam tê-lo alertado para o perigo de um ataque japonês pendente. Tanto Kimmel quanto Short foram julgados culpados de negligência para com o dever por uma junta militar de inquérito, embora em 1946 o Congresso tenha alterado esse veredicto para "erros de julgamento".

Depois da guerra, Kimmel repetiu suas acusações, alimentando especulações de conspiração. Segundo uma dessas especulações, a Casa Branca e os oficiais militares mais graduados da nação mantiveram os comandantes no Havaí ignorantes sobre o aguardado ataque japonês para que pudessem qualificá-lo de ataque "traidor" e assim inflamar a opinião pública, facilitando a entrada do país na guerra. Hoje, a maioria dos historiadores dá pouco crédito a essa hipótese.

Tenente John F. Kennedy
(Cliff Robertson)

Alferes-de-fragata Leonard J. Thom
(Ty Hardin)

Alferes-de-fragata "Barney" Ross
(Robert Culp)



As ilhas Salomão

Após serem derrotados em Guadalcanal em fevereiro de 1943, os japoneses se retiraram mais para oeste, entre as ilhas Salomão. No verão de 1943, suas principais guarnições de Vila, em Kolombangara, e Ponta Munda, em Nova Geórgia, estavam se preparando para uma invasão americana iminente. A 1ª de agosto, os militares americanos interceptaram uma mensagem radiofônica inimiga ordenando aos navios japoneses que fossem para o estreito de Blackett e levassem reforços e víveres a Vila aquela noite. Uma esquadra de barcos PTs, postada cerca de 50 quilômetros ao sul, foi dirigida para interceptar e afundar os navios japoneses de suprimento. Às 18:30, quinze barcos PT, entre eles o PT 109, navegaram para o norte através da passagem de Ferguson e começaram a patrulhar o estreito de Blackett. Os barcos logo se separaram, entretanto, por causa da má visibilidade e da espessa nuvem que os cobria naquela noite.

O HERÓI DO PT 109

Richard Reeves

muito bem documentado) heroísmo no sul do Pacífico. O *New York Times*, as revistas *New Yorker* e *Seleções do Reader's Digest* e um livro de Robert J. Donovan (do *Herald Tribune* de Nova York) publicaram longos e empolgantes relatos das façanhas do tenente Kennedy nas ilhas Salomão nos primeiros dias de agosto de 1943, façanhas essas decididamente corajosas, se não, na aceção estrita da palavra, heróicas.

"Eles tinham que me dar uma medalha ou me pôr para fora", comentou o jovem tenente da marinha depois de deixar seu barco de 27 metros ser atropelado e partido em duas partes por um destróier japonês sem que um único tiro ou torpedo fosse disparado. A coragem de JFK no filme (interpretado por Cliff Robertson) é mostrada na sua decisão de levar a si e a seus homens de volta à base antes de afundarem ou morrerem de fome em alguma pequena ilha deserta ou serem descobertos e capturados ou mortos pelos soldados japoneses à sua volta. Talvez a sequência perfeita do filme seja aquela em que Kennedy faz mais um discurso encorajador a seus homens desesperados. Semimortos depois de salvarem Jack Kennedy — que havia nadado de noite no mar com uma lanterna e um revólver, boiando na água por horas na esperança de chamar a atenção de um bote ou de um avião de resgate — o alferes George "Barney" Ross (a maioria dos nomes é verdadeira) desabafa: "Garoto, você me mata! Nós somos batidos, queimados e dados como mortos, estamos vivendo de cocos verdes e sem água, cercados por 15 mil japas e você ainda acha que temos grandes chances!" "É um defeito da minha personalidade", responde Kennedy.

As pessoas falam desse modo o tempo todo no filme, que foi dirigido por Leslie H. Martinson e aparentemente apreciado pelo verdadeiro Kennedy — que então já era, é claro, o comandante-chefe de todas as forças armadas. Martinson e o roteirista Richard L. Breen, que adaptou o livro de Robert J. Donovan, evidentemente reorganizaram falas, fatos e o ritmo na melhor tradição de Hollywood. Os diálogos do filme soam bastante cafonas hoje, mas não faltam à verdade sobre John F. Kennedy: o homem tinha uma vontade férrea. Não importa como se reorganizem os fatos de sua vida — inclusive o fato de que a sua saúde era tal que ele nunca deveria ter entrado para a marinha, muito menos para o serviço nos PTs —, JFK era um homem difícil de ser desencorajado.

O herói do PT 109 foi um filme para levantar o moral, só que feito vinte anos depois da Segunda Guerra Mundial. É do tipo que alguns chamam de propaganda — repleto de oficiais americanos jovens e impolutos, superiores irritados, marinheiros de guerra cheios de verve e alguns traiçoeiros japoneses, como eram chamados os japoneses. Tem também muitos pores-do-sol dignos de cartão-postal e uma certa dose de patriotismo fanático.

O filme foi feito porque seu protagonista, o comandante do Barco de Patrulha 109, tenente John F. Kennedy, de 26 anos de idade, era em 1963 o presidente dos Estados Unidos, com uma carreira política sem dúvida impulsionada pelo seu conhecido (embora não



Kennedy não tinha nada que ser militar, muito menos num barco PT. Antes de entrar para a marinha, ele padeceu de febres, dores abdominais, doenças venéreas, problemas de coluna e doença de Addison. Não conseguia sequer fazer seguro de vida. Foi reprovado em pelo menos um exame

médico naval e só passou em outro graças à influência do pai. Mentiu sobre sua folha médica a fim de subir num barco PT.

Como presidente, Kennedy continuou a enganar o público quanto à sua saúde, e fotografias dele jogando futebol americano eram parte da representação. Pouco após sua eleição em 1960, Kennedy respondeu à pergunta de um repórter: "Nunca tive doença de Addison (...). Minha saúde é excelente." Mas o adulto Kennedy já havia recebido a extrema-unção da Igreja católica no mínimo quatro vezes. E como presidente frequentemente passava metade

do dia na cama, não raro recebendo injeções diárias de novocaína e ingerindo uma mistura especial de anfetaminas. Certa vez, estava tão debilitado por dores nas costas que um plantador de cerejas precisou ajudá-lo a subir no avião presidencial.



Cliff Robertson com Rose Kennedy na pré-estréia de *O herói do PT 109*

O diretor de elenco de *O herói do PT 109* foi John F. Kennedy. Cópides diários de testes eram enviados de avião toda noite para a Casa Branca. Kennedy escolheu Cliff Robertson (em detrimento de Warren Beatty) dizendo, ao seu modo naval, que "ele usa

seu equipamento do mesmo lado das calças que eu". O presidente também gostou do instrutor de diálogos, um homem chamado Lou Gallo, que deu falas a Robertson durante o teste.

Kennedy comentou com os produtores que usassem Gallo também — e eles usaram. *O herói do PT 109* foi lançado em junho de 1963, menos de um ano antes das primeiras eleições primárias da campanha presidencial de 1964. O filme foi um sucesso de bilheteria, mas a crítica queixou-se de seus evidentes objetivos políticos. A revista *Time* considerou *O herói do PT 109* aceitável como diversão mas achou que havia sido exagerado "para além de

quaisquer proporções, em respeito ao homem que agora é o Grande Patrão"; o filme era "um cartaz de campanha em tela grande" rodado com "uma reverência que em geral se reserva a um espetáculo tirado do Novo Testamento".



O tenente Kennedy recebendo uma medalha naval por bravura

O choque com o PT 109

Pouco depois da meia-noite de 2 de agosto de 1943, o capitão de um barco PT equipado com radar rastreou quatro sinais em movimento ao longo da costa de Kolombangara. Achou que fossem balsas e preparou-se para atacar. Quando começaram a atirar nele, percebeu que eram destróieres japoneses, disparou seus torpedos e escapou às pressas de volta à base. A tripulação do PT 109 localizou os clarões de fogo no leste mas não sabia o que eles significavam. Os destróieres japoneses prosseguiram para Vila, descarregaram mil soldados e suprimentos e correram de volta pelo estreito de Blackett para retornar à base antes do alvorecer, quando os céus estariam cheios de bombardeiros americanos. De repente, um marujo a bordo do PT 109 viu uma grande forma escura translúcida bem à frente e gritou em sinal de alarme. Kennedy empurrou o acelerador para a frente, mas a máquina hesitou e o destróier japonês inclinou-se a estibordo.

O barco se incendiou, matando dois homens. Vários dos onze tripulantes sobreviventes sofreram queimaduras graves, mas conseguiram agarrar-se ao que sobrara do PT 109. Ao meio-dia do dia seguinte, os sobreviventes deram-se conta de que as correntes marinhas os arrastariam para a ilha de Gizo, ocupada pelos japoneses, portanto abandonaram os destroços flutuantes do naufrágio e nadaram em direção à pequena ilha de Pudim de Ameixa. Com as tiras de um salva-vidas presas aos dentes, Kennedy arrastou um de seus tripulantes feridos enquanto nadava. Ao cabo de quatro horas, todos conseguiram chegar a Pudim de Ameixa. Naquela noite, Kennedy se dirigiu para além do recife de coral e nadou até a passagem de Ferguson esperando encontrar um barco PT, mas nenhum apareceu. Mais tarde, nadou até as ilhas de Olanana e Naru, onde encontrou nativos trabalhando para vigias costeiros aliados. Eles organizaram uma missão de resgate que chegou uma semana após o ataque inicial.

Os barcos PT eram feitos de madeira laminada e tripulados quase sempre por doze homens a fim de esconder, tanto dos japoneses quanto do povo americano, o fato de que a frota dos Estados Unidos no Pacífico havia sido quase totalmente destruída em Pearl Harbor. A narração inicial do filme é bastante precisa: “A tarefa deles era pressionar o inimigo e ganhar tempo para uma marinha que ainda estava nas pranchetas de seus projetistas.” Na vida real, o depoimento de outro célebre capitão de PT, Leonard Nikoloric — que se tornou advogado em Washington e foi entrevistado por Joan e Clay Blair, Jr. para seu livro *The Search for JFK* (1976) —, conta uma história ligeiramente diferente: “Permitam-me ser honesto. Barcos a motor com torpedos não eram bons”, disse, “não se podia chegar perto de nada sem ser notado. Suponho que nós, do Esquadrão Três, atacamos navios importantes talvez umas quarenta vezes. Acho que atingimos um punhado deles, mas se afundamos alguma coisa é discutível. Os bravos dos PTs foram os maiores artistas enganadores de todos os tempos. Conseguiram o que queriam — a nata de tudo, inclusive do pessoal. Mas a única coisa em que os PTs foram realmente eficientes foi em vender Bônus de Guerra.”

Bem, os militares são assim. E a guerra é um inferno. É sempre difícil descobrir o que aconteceu realmente em combate — frequentemente porque os próprios homens envolvidos não sabem. O que Kennedy de fato sabia é que as melhores posições nos Estados Unidos depois da guerra, sobretudo na política, estariam reservadas para aqueles que tivessem servido nas forças armadas. Ele precisava compartilhar das grandes experiências vividas pela sua geração. Com a ajuda do pai, ex-embaixador dos Estados Unidos na Grã-Bretanha, e dos amigos da família, JFK usou seus contatos para entrar na marinha e combater, sem jamais ter-se submetido a um exame médico — no qual certamente não teria passado por causa de dores crônicas na coluna e outros males desconhecidos ou escondidos.

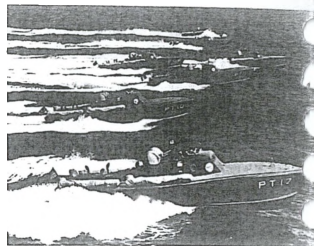
A saúde fraca era o grande segredo de Kennedy. Ele mentiu sobre ela durante toda a sua vida e trapaceou para entrar na marinha. O filme é parte desse engodo. Quando o PT 109 é abalroado pelo destróier, Robertson sente dores nas costas, reafirmando a versão oficial de que Kennedy havia outrora sofrido lesões jogando futebol americano e essas lesões se agravaram durante a guerra. A verdade é que JFK sentia dores nas costas e uma série de outros problemas de saúde desde que nasceu. Era um bravo, sentindo dores quase todo dia, mas decidido a viver cada minuto a que tinha direito. “Ele fingia estar bem”, escreveu seu oficial executivo, Leonard Thom, à esposa em Ohio.

O filme de guerra sobre Kennedy começa com uma sequência a caminho das ilhas Salomão. Um marinheiro lhe pede que “diga ao velho que deixe escapar as palavras ao ouvido de alguém” e arranjar, para os dois, cargos de intendência em algum lugar seguro. Nesse momento os Zeros japoneses atingem o navio e Kennedy literalmente corre para passar a munição. O filme exalta a liderança de Kennedy. Ele conforta um marinheiro amedrontado que está convencido de que seus dias estão contados. “Fale com ele, está com medo de que vão despachá-lo para casa pelo correio”, diz outro marujo. Kennedy diz que também está com medo e o rapaz pergunta: “O que um homem pode fazer, Sr. Kennedy, senão rezar?” “Você pode fazer seu trabalho”, responde o patrão no melhor estilo Mr. Roberts, “como todos nós.”

Tudo isto pode realmente ter acontecido, e, se não aconteceu, algo parecido poderia ter acontecido. Mas o filme toma algumas liberdades com os fatos históricos, como a cena mostrando o PT 109 corajosamente salvando um pelotão desagregado de fuzileiros retidos numa ilha que os japoneses ocupavam, chamada Choiseul. Na vida real, o resgate dos fuzileiros só aconteceu meses *depois*, e não *antes*, do choque com o PT 109 (as ocasiões são trocadas para que o filme possa terminar com a sobrevivência do tenente e sua tripulação após o afundamento do 109). A meu ver, tudo certo, mas o que o PT 109 e seu patrão de fato fizeram foi extremamente exagerado. O filme mostra o barco de Kennedy ali sozinho, quando na verdade uma pequena flotilha veio tirar os fuzileiros do caminho da destruição.

O filme também não conta ao espectador que a sobrevivência de Kennedy e sua tripulação foi tão especial que correspondentes da Associated Press e da United Press International se agregaram aos PTs de resgate quando souberam que o patrão à deriva era filho do embaixador Kennedy. Isto, porém, não altera o fato verdadeiro de que o pai não estava junto quando ele pulou num mar em chamas (gasolina que explodira) para salvar seus próprios homens e nadou quilômetros com um deles agarrado às suas costas.

O filme termina com o tenente Kennedy decidindo ficar em vez de ir embora após o afundamento do PT 109. Na vida real, esse foi o momento em que ele assumiu o PT 59. Jamais mencionado é um trecho da História que eu achei fascinante, ao pesquisar os incidentes: a tripulação e alguns dos homens do PT se divertiam falando do brilhante e amável jovem tenente, e muitos estavam convencidos de que um dia ele seria presidente dos Estados Unidos. Apostas foram feitas sobre quando é que ele concorreria.



Mais tarde...

Em 5 de agosto, enquanto Kennedy ainda nadava em volta da passagem de Ferguson, uma força de ataque americana dominou a guarnição japonesa da Ponta de Munda. No final de agosto, os japoneses evacuaram Kolombangara, e em abril de 1944 estavam totalmente fora das ilhas Salomão. Após salvamento, Kennedy foi levado para um hospital sofrendo de (segundo o relatório de um médico) "muitas abrasões profundas e lacerações por todo o corpo, em especial nos pés". O tenente ganhou as medalhas da marinha e do corpo de fuzileiros por heroísmo e retornou ao serviço nos PTs.

As façanhas notórias de Kennedy no Pacífico contribuíram para o seu sucesso eleitoral depois da guerra. Kennedy jamais perdeu uma eleição. Em 1946 fez campanha para a Câmara dos Representantes com um lema destinado a lembrar os eleitores e suas famílias: "A nova geração oferece um líder." Ao cabo de vários mandatos como deputado, foi eleito senador em 1952 e reeleito ampla margem seis anos mais tarde. Em 1960, o ex-tenente Kennedy concorreu à Presidência contra outro ex-tenente da marinha, Richard Nixon, que havia sido oficial de suprimentos no Pacífico. A campanha "Eu servi" de Nixon mostrava-o em de prontidão, vestido de azul. O cartaz da campanha de Kennedy mostrava-o de peito nu e sorrindo na cabine do PT 109, usando óculos escuros e um boné de faxina — o filme antes do filme.

Por seu turno, os comandantes da marinha americana aprenderam um bocadinho com a fracassada missão do barco PT em 1º de agosto: aprenderam que os barcos PT eram irremediavelmente impotentes e vulneráveis. Dos trinta torpedos que os barcos PTs na força de ataque dispararam, seis atingiu o alvo.

Leituras de apoio

Walter Lord, *Lonely Vigil: Coastwatchers of the Solomons* (Viking, 1977)

Richard Reeves, *President Kennedy: Profile of Power* (Simon & Schuster, 1993)

1963/EUA/Em cores

DIRETOR: Leslie H. Martinson; PRODUTOR: Bryan Foy; ROTEIRO: Richard L. Breen, Howard Sheehan, Vincent X. Flaherty; ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 140min.

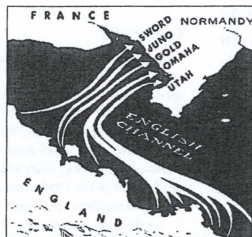
E L E N C O

Coronel Benjamin Vandervoort
(John Wayne)

General-de-brigada Norman Cota
(Robert Mitchum)

General-de-brigada T. Roosevelt, Jr.
(Henry Fonda)

General-de-brigada James Gavin
(Robert Ryan)



A invasão

Em junho de 1943, durante a conferência interna de codinome Matraca, os planejadores da invasão via canal da Mancha escolheram o litoral da Normandia, entre Cotentin e Dieppe, como o local da Operação Suserano. Concentrando seus recursos na tarefa de escolher as praias adequadas, os agentes dos serviços de informações começaram a estudar as tábuas de registro das marés antes da guerra, os Guias Michelin, os cartões-postais e as fotos batidas por turistas, assim como fotos de reconhecimento tiradas de avião e de submarino. Artistas e fotógrafos da Resistência francesa, com câmeras tipo caixa, forneceram imagens detrás das linhas de defesa alemãs. Ficou decidido então que o I Exército americano desembarcaria nas praias de codinomes Utah e Omaha, enquanto o II Exército britânico e as unidades canadenses aliadas atacariam os setores litorâneos Espada, Juno e Ouro.

O MAIS LONGO DOS DIAS

The Longest Day

Stephen E. Ambrose

O mais longo dos dias ajuda-nos a visualizar a invasão aliada à Normandia que marcou o começo do fim do controle nazista no Ocidente. Este épico de três horas recria em grande escala a maior invasão anfíbia da História. O deslocamento de milhares de soldados e de imensas quantidades de equipamentos, aliado à magia técnica das bombas explodindo, arrebanhou prêmios da Academia de Hollywood para fotografia e efeitos especiais. Ainda me lembro da sensação de orgulho que senti, no outono de 1962, ao assistir pela primeira vez a *O mais longo dos dias*. É um dos grandes épicos da Segunda Guerra Mundial.

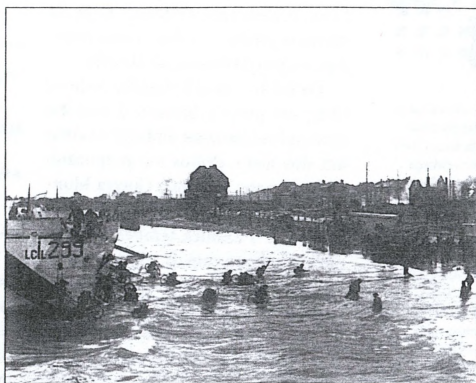
O produtor e principal força propulsora do filme, Darryl F. Zanuck, baseou seu enredo no best seller de Cornelius Ryan, que vendeu 800 mil exemplares em seu primeiro ano nas livrarias. Ryan cobria a invasão da Normandia, em 1944, para o *Daily Telegraph* de Londres e, mais tarde, no decurso de uma década, entrevistou quase mil sobreviventes. No livro, publicado em 1959, combinou engenhosamente essas reminiscências pessoais com o empolgante relato da invasão. E um dos principais desafios enfrentados pelos produtores era como fazer uso desses relatos individuais dentro de um enredo coerente e integrado. Um desafio que, na verdade, eles ficaram longe de vencer.

Outro grande desafio, naturalmente, era recriar o espetáculo da invasão de 6 de junho. Nisso, os produtores foram bem-sucedidos ao extremo, e *O mais longo dos dias* continua sendo uma das façanhas logísticas mais notáveis de Hollywood. As forças invasoras do Dia D — compostas basicamente de tropas americanas, britânicas e canadenses — totalizavam quase 175 mil homens. Atravessaram o canal da Mancha em botes, com o apoio de 3 mil navios e barcas de desembarque. Milhares de aviões aliados realizaram aproximadamente 14 mil incursões. No primeiro dia de operações, a cabeça-de-praia inicial ficou assegurada. Em seguida, abriram-se brechas na principal linha de defesa dos alemães: as fortificações da chamada “muralha atlântica”. No prazo de um mês, mais de um milhão de soldados aliados invadiram a França.

O tema do filme é patriótico: o triunfo da democracia sobre a ditadura. Em *O mais longo dos dias* os soldados aliados são corajosos, confiantes em seus chefes e ansiosos por tomar a iniciativa, ao passo que os soldados alemães são confusos, hesitantes diante das oportunidades e profundamente desconfiados dos próprios princípios a que servem. Este tema é às vezes visualmente enfatizado pelas imensas frota que aparecem atrás dos soldados invasores, um milagre de produção industrial, expressando com perfeição a advertência de Dwight Eisenhower em 1942: “Cuidado com a fúria de uma democracia provocada.”

Zanuck adverte o espectador de que grande parte do que ele vai ver aconteceu de verdade, e os créditos reforçam este ponto com uma longa relação dos

A HISTÓRIA



Em 6 de junho de 1944, 5 mil navios invasoras desembarcaram soldados britânicos, canadenses e americanos em cinco praias da Normandia. Apoiando-as havia 1.200 navios de guerra e 10 mil aviões. Foi, de longe, a maior invasão naval da História. Antes do Dia D, alguns oficiais temiam que a invasão produzisse um outro Gallipoli, mas as baixas se revelaram menores que o esperado. A exceção foi a praia Omaha, onde o mar revoltoso e a forte resistência dos alemães resultaram em cerca de duas mil baixas americanas, em comparação com apenas duzentas na praia Utah.

HOLLYWOOD



Apelidado de "O mais longo dos filmes" por alguns críticos, *O mais longo dos dias* foi o mais caro e o mais abrangente dos filmes feitos até então. O custo chegara a quase 10 milhões de dólares quando o filme estreou em 1º de outubro, tornando-o o filme mais caro jamais realizado em preto-e-branco. O produtor Darryl F. Zanuck, um dos magnatas durões de Hollywood, há muito executivo da Twentieth Century-Fox, já havia feito filmes de guerra, como *Ao rufar dos tambores* (1939), sobre a Guerra de Secessão, e *Almas em chamas* (1949), sobre o bombardeio aliado na Alemanha. Para esta produção, Zanuck contratou três diretores, Ken Annakin, Andrew Marton e Bernhard Wicki, mas afinal dirigiu sozinho várias das seqüências mais importantes. Elmo Williams coordenou as cenas de batalha.

O medo das palavras cruzadas

Em 2 de maio de 1944, o departamento de contra-espionagem da Scotland Yard, o MIS, começou a investigar secretamente Leonard Sidney Dawe, um professor de ginásio que também trabalhava como principal colunista de palavras cruzadas do *Daily Telegraph* de Londres. Há mais de vinte anos Dawe selecionava os conceitos de cada quebra-cabeça matutino. Os serviços militares de informações se interessaram por ele porque, no mês anterior, os passatempos haviam incluído vocábulos inusitados. O *Telegraph* de 2 de maio, por exemplo, discriminara o seguinte conceito (número 17 horizontal): "Um dos Estados Unidos". A resposta era "Utah". Em 22 de maio, o conceito "Índio pele-vermelha do Missouri" significava "Omaha". Em 30 de maio, apareceu no passatempo nada menos que o codinome dos portos artificiais da Normandia, "Amora"; e no dia 1º de junho, "Netuno", o codinome das operações navais. Pior do que isso: o quebra-cabeça valendo prêmio para os leitores, no *Telegraph* de 27 de maio, continha este conceito (número 11 horizontal): "um figurão que às vezes roubava vassalos". A resposta, publicada em 2 de junho, era "suserano", codinome de toda a invasão aliada!

Em 4 de junho, domingo de manhã, dois agentes do MIS foram visitar Dawe em casa e lhe pediram uma explicação. Dawe não tinha. "Como posso saber o que está sendo usado como palavra-código e o que não está?", perguntou. Os agentes examinaram as palavras uma a uma, mas Dawe ponderou que talvez tivesse preparado aqueles quebra-cabeças seis meses antes de publicados. E, afinal, deu uma explicação que os agentes acabaram aceitando: o uso das palavras-código era mera coincidência.



consultores sobre assuntos militares do filme, entre eles alguns dos homens mais famosos do Dia D. Eles compõem uma impressionante lista de plantão que inclui o general James Gavin, lorde Lovat, o major John Howard, o comandante Philippe Kieffer dos comandos franceses, o general Pierre Koenig das forças da França Livre, o almirante Friedrich Ruge da marinha alemã — e *Frau* Lucie Rommel, a viúva da Raposa do Deserto.

De início, Zanuck decidiu rodar o filme em preto-e-branco, o que lhe economizou bastante dinheiro. (Como um dos meus alunos me perguntou recentemente: "Segunda Guerra Mundial? Não foi aquela travada em preto-e-branco?") Zanuck também economizou dinheiro com os assessores para assuntos militares: não lhes pagou nada. Deu, porém, festas esplêndidas. John Howard lembrava-se de que foi tratado como rei enquanto estava na França atuando como assessor técnico da sequência de combate inicial na ponte Pegasus. Zanuck hospedou os assessores nos melhores hotéis e ofereceu-lhes jantares prodigiosos. Intencionalmente, a reunião daqueles ex-inimigos de outrora simbolizou a reconciliação no pós-guerra entre a Alemanha e os aliados. O filme fez a mesma coisa.

Mas, conforme comentei comigo o major Howard, nem sempre o filme respeitou a assessoria dos militares. Na noite do Dia D, a primeira tarefa de Howard foi tomar a ponte Pegasus antes que ela explodisse. (Os serviços de informações aliados achavam que a ponte estava marcada para demolição na eventualidade de um ataque da Resistência.) Depois de garantir a ponte, Howard precisou procurar e retirar os explosivos supostamente colocados embaixo das vigas. Seguindo ordens, o major protegeu a ponte, mas seus engenheiros não encontraram explosivos embaixo dela. Em vez disso, foram encontradas e prontamente retiradas cargas num alpendre ali perto.

Os engenheiros relataram que não havia cargas sob a ponte. Em 1944, esta notícia foi boa para Howard; em 1962, não era boa para Zanuck. O produtor insistiu em que devia haver explosivos naquele lugar, para que seus dublês de engenheiros escalassem a ponte da margem até as vigas, retirassem as cargas e as atirassem no canal. A sequência foi rodada tal como Zanuck queria, com Howard observando, sem querer acreditar.

Mas a sequência da ponte Pegasus não é a pior distorção do filme. Esta aconteceu na praia Omaha. O plano original, em 1944, previa que os tratores abriam "saídas" nas praias de modo que os tanques pudessem subir e alcançar o topo da ribanceira, com a infantaria vindo logo atrás. Esse plano foi descartado logo de imediato porque nem os tratores nem os tanques chegaram a desembarcar e porque as "saídas" estavam pesadamente fortificadas, a ponto de serem inexpugnáveis aos ataques de frente ou dos lados. Mas por trás elas eram vulneráveis, o que significa que a infantaria precisava abrir caminho até a ribanceira e depois descer sobre as fortificações, vindo por trás. Foi o que aconteceu. Oficiais

"Nada é mais monótono na tela do que a exatidão sem dramaticidade."

Darryl F. Zanuck

mais jovens e os comandantes navais chefiaram suas respectivas guarnições de infantaria para cima, ao redor, para baixo e vieram por trás das fortificações alemãs. Infelizmente, não era esse episódio dramático que Zanuck queria.

Talvez Zanuck tivesse gerais demais e poucos soldados rasos entre os seus assessores. (Depois do ataque, os generais fingiram que o plano original havia funcionado direitinho.) Mais provavelmente, a opinião de Zanuck era de que alguns grupos de homens rastejando ribanceira acima e linha inimiga abaixo não forneciam um impacto visual suficiente. O seu senso de espetáculo talvez exigisse um *big bang* final. Fosse qual fosse a razão, o clímax do filme surge quando é explodida uma barreira de cimento, o entulho é retirado e os homens da 1ª e da 29ª Divisões vêm correndo de trás da muralha marítima e, numa carga grandiosa, escalam a ribanceira. É exatamente o que o espectador esperava, e compõe uma sequência esplêndida. O fato de que nada remotamente parecido com isso tenha acontecido jamais incomodou Zanuck, cuja resposta a essas críticas costumava ser: "Tudo aquilo que mudamos foi um trunfo do filme. Nada é mais monótono na tela do que a exatidão sem dramaticidade."

Surpreendentemente, uma das sequências mais memoráveis do filme foi dramatizada por Zanuck. Pouco depois de meia-noite, dependurado do seu pára-quedas preso no campanário da igreja em Sainte-Mère Église, o desesperado soldado John Steele (Red Buttons) assiste, horrorizado, a um tiroteio na praça onde seus colegas são liquidados.

Esta é a sequência que o filme mostra. Mas aconteceu muito mais coisa do que Zanuck pensava. Em 1944, um segundo pára-quedista também prendeu seu pára-quedas naquela igreja: seu nome era Ken Russell, e ele contou essa história numa entrevista dada em 1988. Quase chegando à terra, ele viu seus colegas envolvidos em tiroteio num estábulo, perto da praça. Sacudindo-se nos suspensórios, Russell conseguiu descer, em vez disso, no telhado da igreja. "Aterrissei e dois dos tirantes do meu pára-quedas ficaram em volta da torre da igreja, e eu deslizei pelo telhado. Fiquei pendurado na beira. Steele desceu, seu pára-quedas cobria o campanário."

Nesse momento o sargento John Ray aterrissoou na praça da igreja, não muito longe de Russell e Steele. Surgiu um soldado alemão na esquina. "Jamais o esquecerei", contou Ken Russell; "ele era ruivo e, ao se aproximar, baleou o sargento Ray no estômago. Então voltou-se para mim e para Steele, levantou a pistola automática para atirar em nós. O sargento Ray, agonizante no chão, pegou sua calibre 45 e atirou na nuca do soldado alemão, matando-o."

Zanuck, se não incluiu na íntegra todo este drama em Sainte-Mère Église, em compensação criou outras invenções perfeitas. A que mais incomodou os veteranos das forças invasoras foi a quantidade de homens saindo dos barcos Higgins — as menores naves de desembarque, cada uma das quais carregava 32 homens. No filme, esses soldados pulam na água, atravessam correndo as ondas, correm pela praia, atiram-se ao chão por trás da muralha marítima e começam a disparar contra o inimigo. Na vida real, eles mergulharam de cabeça, inflaram as bóias salva-vidas, lutaram para chegar em terra, esconderam-se atrás de obstáculos na praia, rastejaram para a frente até a muralha marítima e se atiraram ao chão, exaustos.



Sainte-Mère Église

Café Vérité

O Café Gondrée, na ponte Pegasus, chamou a atenção de Zanuck porque foi o primeiro prédio que os aliados libertaram na França. Os próprios Gondrées eram integrantes da Resistência francesa, o que fazia deles e de seus filhos pequenos um assunto irresistível. Além disso, o café tinha um charme todo francês. Nunca havia sofrido reforma desde 1944 (e em 1994 continuava igual, sem nunca ter mudado em nada).

E a dona do café, sra. Gondrée, exigiu que os autores de *O mais longo dos dias* fossem fiéis à realidade. Durante a ocupação nazista, os Gondrées atendiam, no café, a membros da guarnição alemã local. Como o sr. Gondrée falava alemão (sem que os nazistas soubessem), eles conseguiram passar informações aos britânicos. Os Gondrées conseguiram também impedir que os soldados alemães se alojassem em sua casa, colocando cada uma das filhinhas pequenas num quarto próprio, não permitindo, assim, que houvesse um cômodo disponível.

O ataque à ponte Pegasus e a libertação do café compõem a sequência inicial do filme. Foi um trecho memorável de grande força dramática em 1944, e voltou a sê-lo em *O mais longo dos dias*. Mas Zanuck quis mais. Quis soldados alemães seminus pulando das janelas do café sob tiroteio. Só que, quando Zanuck começou a rodar a sequência, a sra. Gondrée insistiu em que *jamais* houvesse alemães dormindo na sua casa. Zanuck não teve escolha a não ser render-se ou perder a autorização para filmar no café.

Rodando o filme

Quando *O mais longo dos dias* foi lançado, em 1962, alguém comentou que o filme tinha sido feito para comemorar o vigésimo aniversário da invasão, dali a dois anos. Mas a verdadeira explicação para o interesse de Zanuck pelo Dia D tinha mais a ver com as dificuldades financeiras da Twentieth Century-Fox. Para Zanuck, que estava com 60 anos em 1962, era tudo ou nada. Ele pagou 175 mil dólares pelos direitos cinematográficos do livro de Cornelius Ryan. Em seguida, durante a produção, contratou ao todo cinco roteiristas (inclusive Ryan, James Jones e Romain Gary), um coordenador de seqüências de batalhas, 37 assessores militares e 42 astros internacionais com papéis dialogados. Tantas estrelas, tanto espetáculo, tantos efeitos especiais dinâmicos e tantas reproduções fiéis, nas imagens em movimento, das famosas fotografias batidas no Dia D ajudaram a fazer de *O mais longo dos dias* um grande sucesso de bilheteria. O filme rendeu 17,5 milhões de dólares, quase o dobro do custo original.



O elenco internacional

A decisão do produtor Darryl Zanuck de usar astros famosos, não só como as principais figuras históricas mas também nas participações especiais, como soldados comuns, exerceu forte apelo nas platéias. Os espectadores, em 1962, se deslumbraram com um elenco que incluía John Wayne, Robert Mitchum, Henry Fonda, Robert Ryan, Rod Steiger, Robert Wagner, Mel Ferrer, Jeffrey Hunter, Sal Mineo, Roddy McDowall, Eddie Albert, Edmund O'Brien, Red Buttons, Richard Burton, Kenneth More, Peter Lawford, Sean Connery, Curt Jurgens, Paul Anka e Fabian. Zanuck justificou o uso de tantos astros em linguagem de espetáculo: "Eu queria que as platéias sentissem um frisson: cada vez que uma porta é aberta, entra um astro famoso."

Outro engodo diz respeito às mortes. Muitos homens são mortos no filme, mas sempre com um tiro discreto, trazendo morte instantânea. Não há ferimentos, por assim dizer, não há sangue, nem cenas mostrando os danos que as bombas e explosivos fazem no corpo humano. Nesse sentido, o filme é tão afastado da realidade que mais parece uma fantasia hollywoodiana.

Naturalmente, muita gente gosta das fantasias hollywoodianas. Na sua crítica de 1962, o crítico cinematográfico do *New York Times*, Bosley Crowther, mal se conteve. Até os agentes de publicidade da Twentieth Century-Fox teriam corado se tivessem escrito uma crítica assim: "Cheio de suspense", "excitante", "empolgante", "uma mistura perfeita de História e drama", "de tirar o fôlego" foram algumas frases de elogio. Crowther concluía assim: "O efeito total do filme é o de um enorme documentário, adornado e colorido por detalhes pessoais emocionantes, divertidos, irônicos e tristes."

Já a revista *The New Yorker* foi altamente crítica: "A confusão do Alto Comando alemão ao descobrir a armada aliada ao largo das praias da Normandia", escreveu o crítico, "foi representada, ao menos em parte, para arrancar gargalhadas! Senti-me como que desmascarando as intenções de Zanuck." No entanto, o modo como Zanuck mostra as indecisões do Alto Comando alemão é uma das partes mais exatas do filme.

Em contraste, os oficiais americanos em *O mais longo dos dias* são todos decididos e detêm total controle. Quando desembarca uma milha mais ao longe, ao sul do seu planejado ponto de ataque na praia Utah, o general-de-briga-da Theodore Roosevelt, Jr. (Henry Fonda) imediatamente altera seus planos. "Vamos começar a guerra aqui mesmo", diz. Não importa que, na realidade, tenha sido o coronel James van Fleet quem tomou essa decisão. A verdade é que, em vários escalões, os comandantes aliados não hesitaram em agir por conta própria.

O mais longo dos dias foi feito bastante tempo após o final da Segunda Guerra Mundial e isso permitiu que Zanuck mostrasse os soldados alemães com relativa imparcialidade. Em 1962, a guerra acabara havia quase duas décadas. Naquele interim, a Alemanha Ocidental se rearmara e entrara para a aliança da OTAN para ajudar a bloquear uma possível invasão da União Soviética. Assim, o propósito político mais amplo do filme, com seus 42 astros internacionais, foi demonstrar que alemães, britânicos, franceses e americanos já podiam "agir" juntos contra a ameaça comunista vinda do Leste.

Em consequência, vários soldados alemães são retratados com simpatia, entre eles o general Erwin Rommel. Zanuck contratou a viúva de Rommel, menos para garantir a autenticidade do que para enfatizar a conexão de Rommel com o complô de 20 de julho de 1944 para assassinar Hitler, que levou à morte do ge-

"Boa sorte! E que todos implorem a bênção de Deus todo-poderoso para esta grande e nobre missão."

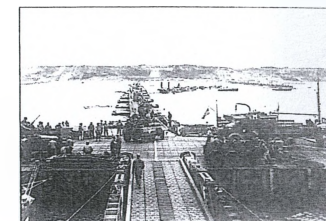
General Dwight D. Eisenhower

neral e à sua subsequente condição de mártir da causa da Resistência alemã. Para derrotar a Alemanha era preciso destruir o nazismo, mas *O mais longo dos dias*, humanizando as tropas inimigas, oferecia uma espécie de redenção da valorosa ex-inimiga, punida mas agora útil. Como explica o general Gunther Blumentritt (Curt Jurgens) no filme: "Nós somos as testemunhas desiludidas de um fato em que os historiadores do futuro terão dificuldade de acreditar, e que no entanto é verdadeiro: ninguém podia acordar o Führer."

Observe-se, de passagem, que a recusa em permitir que os alemães também participassem das comemorações do cinquentenário do Dia D, em junho de 1994, denota que o perdão de Zanuck foi maior, em 1962, do que se mostraria possível trinta anos depois de o filme ter sido feito.

Os planadores Horsa

Em matéria de equipamento, Zanuck buscou autenticidade total. Em 1944, o major John Howard e seus homens usaram planadores Horsa para atravessar o canal da Mancha e aterrissar na França ocupada. Mas em 1962 não havia mais nenhum deles intacto, por isso Zanuck recorreu aos desenhos originais e encomendou a construção de um planador na Grã-Bretanha. Mas, ao pedir permissão para transportá-lo por via aérea através do canal, o Ministério da Aeronáutica britânico alegou que o projeto era intrinsecamente ruim e que o planador não funcionava bem no ar, algo que os milhares de homens que fizeram a travessia no Dia D ficariam surpresos de ouvir. Zanuck então desmontou o Horsa, transportou-o de navio e remontou-o na França.



Mais tarde...

O reabastecimento da cabeça-de-praia na Normandia foi parte crucial do planejamento da invasão aliada. Embora as divisões desembarcassem com tanques de gás cheios e ração para uma semana, assim que os alemães reagiram as tropas passaram a gastar a munição a uma velocidade prodigiosa. Mesmo sentados nas praias, os soldados exigiam um estoque considerável de provisões de guerra e víveres. Calculou-se então que a força invasora precisaria de 3 mil toneladas adicionais de suprimentos diários no Dia D+4, e de mais 7 mil toneladas diárias no Dia D+8.

O problema do reabastecimento foi resolvido com dois portos artificiais denominados Amoras. A montagem dos Amoras começou no Dia D+1. O primeiro comboio de navios chegou à área de ataque às 12:30 de 7 de junho. Esses navios foram afundados para criar um quebra-mar. Entre o quebra-mar e a praia foram colocadas caixas de concreto da altura de três andares denominadas Fênix, que haviam sido rebocadas através do canal da Mancha por traineiras; essas Fênix foram usadas então para formar uma muralha marítima externa. No interior do muro oceânico as traineiras formaram ruas flutuantes chamadas Baleias, que se mexiam para cima e para baixo, de acordo com a maré de quase oito metros de altura na Normandia.

Leituras de apoio

Stephen E. Ambrose, *D-Day: June 6, 1944* (Simon & Schuster, 1994)
Cornelius Ryan, *The Longest Day* (Simon & Schuster, 1959)

1962/EUA/P&B

DIRETORES: Andrew Marton, Ken Annakin, Bernhard Wicki; PRODUTOR: Darryl F. Zanuck;
ROTEIRO: Cornelius Ryan; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 180min.

ELENCO

George S. Patton, Jr. (George C. Scott)

Omar N. Bradley (Karl Malden)

Bernard L. Montgomery (Michael Bates)

PATTON: REBELDE OU HERÓI?

Patton

Paul Fussell

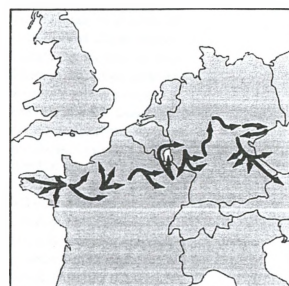
em meados de fevereiro de 1943 e forçadas a uma retirada humilhante. Os britânicos estavam começando a achar, e diziam isto em voz alta, que os americanos só sabiam fugir. Como comandante da tropa, Patton impôs a disciplina que seu antecessor, o general Lloyd Fredendall, deixara frouxa. Imediatamente tornou-se impopular porque insistia na pontualidade, nos uniformes limpos e na saudação militar. Seu notável sucesso em dar a esse batalhão um modelo de orgulho militar ficou demonstrado quando seus homens derrotaram a 10ª Divisão Panzer, na batalha de El Guettar.

Estes êxitos valeram a Patton rápidas promoções, e em breve ele já estava planejando a invasão da Sicília e opondo-se à vontade do general britânico Bernard Montgomery de dar ao novo comando de Patton, o VII Exército, um papel secundário. Quando a invasão aconteceu, em julho de 1943, Patton estabeleceu para si e sua tropa a meta de chegarem antes de Montgomery a Messina, o ponto final de toda aquela campanha. Admiravelmente, Patton de fato chegou primeiro a Messina, mas um incidente no meio do percurso quase lhe pôs fim à carreira. Sempre romântico em relação à bravura e à dedicação, ele agrediu dois soldados hospitalizados, que presumiu estarem se fingindo de doentes. Essas bofetadas vieram a público e o comandante dos aliados, Dwight Eisenhower, só permitiu que Patton permanecesse no comando militar depois que se desculpassem pessoalmente com cada uma das divisões e com o seu pessoal médico.

Depois dessa humilhação, não ficou bem claro que cargo lhe podia ser dado, e ele aguardou cinco meses na Sicília até ser mandado à Inglaterra para comandar o III Exército, que consistia em quatro batalhões e compreendia ao todo 12 divisões. O plano previa que as tropas de Patton não desembarcariam no Dia D mas seriam introduzidas, mais tarde, para conduzir uma perseguição e cercar as forças alemãs. Enquanto esperava para entrar no continente europeu, Patton, mais uma vez, cometeu um deslize e anunciou que, depois da guerra, os britânicos e os americanos iriam dominar o mundo. Sua declaração irritou os aliados russos, ensejou mais uma punição de Eisenhower e mais uma advertência para que aprendesse a dobrar a língua.

Patton é tão longo (quase três horas) e tão rico em eventos que a gente tende a se lembrar deste filme como a história de toda a carreira do general George Patton. Na verdade, ele aborda apenas um breve trecho da extraordinária vida militar do general, de fevereiro de 1943 até outubro de 1945, embora demonstre com notável fidelidade o seu comportamento em público durante aqueles meses.

Como o filme mostra, Patton já havia conquistado sua reputação de severo disciplinador quando o mandaram à Tunísia para conter a deterioração que grassava no Segundo Corpo, cujas quatro divisões tinham sido desviadas para o Passo Kassarine



O avanço de Patton na Alemanha

Os historiadores militares consideram a incansável campanha europeia de Patton em 1944 um dos mais espetaculares ataques de todos os tempos. Em apenas dez meses, o III Exército de Patton invadiu regiões de seis países: França, Bélgica, Luxemburgo, Alemanha, Áustria e Checoslováquia. As ousadas estratégias de tanques do general — inspiradas pelas cargas de cavalaria leveira com sabre que ele estudara em West Point — sistematicamente pegavam os nazistas de surpresa.

A HISTÓRIA

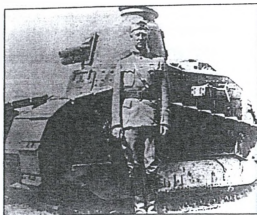


"Em qualquer guerra", disse George Patton, "um comandante, não importa qual seja a sua patente, quase todo dia tem que mandar para a morte certa, por suas próprias ordens, um certo número de homens. Alguns são seus amigos pessoais. Todos estão sob sua responsabilidade pessoal. (...) Qualquer homem de coração sentiria vontade de se sentar e chorar como um bebê, mas não pode. Então, estica o queixo, fanfarreia e pragueja."

HOLLYWOOD



Quando foi indicado para seu primeiro Oscar em 1959 (melhor ator coadjuvante, por *Anatomia de um crime*), George C. Scott chamou os prêmios da Academia de "concurso de carnes". Perdendo para Hugh Griffith, beneficiado pelo impulso de *Ben-Hur*, Scott jurou "nunca mais ter nada a ver com o Oscar". Dois anos mais tarde, quando foi indicado por *Desafio à corrupção*, pediu que retirassem seu nome — pedido esse recusado pelo presidente da Academia, Wendell Corey. Scott mais uma vez perdeu, dessa vez para George Chakiris em *Amor, sublime amor*. Em 1970, indicado para melhor ator como Patton, Scott telegrafou à Academia, da Espanha, pedindo mais uma vez que seu nome fosse retirado e adiantando que não compareceria à cerimônia. Quando Scott finalmente ganhou o Oscar por *Patton*, seus pares, em sinal de aprovação, viram a vitória dele como o fim da manipulação dos prêmios pelos estúdios. Afinal, para que de uma estatuetta a quem não joga segundo as regras?



Os primeiros anos de Patton

George Smith Patton, Jr. nasceu em 1885, de uma rica família do sul da Califórnia. Grande parte da sua insegurança posterior, compensada pela flagrante irreverência e gestos obscenos, foi causada por uma dislexia em criança. Patton aprendeu a ler muito tarde, e sempre soeou pessimamente as palavras. Mas desde cedo ficou obcecado pelas narrativas militares e heróicas, e decidiu realizar façanhas semelhantes às atribuídas a Cipião e Aníbal, a César e Napoleão, a Lee e Stonewall Jackson.

O destino desse garoto era óbvio: West Point. Mas, por causa de suas deficiências na escola, ele precisou passar um ano preparatório no Instituto Militar de Virgínia. (Também precisou de cinco anos, em vez dos quatro habituais, para se formar.) Na academia, Patton desenvolveu traços que marcariam sua vida adulta: absoluta precisão no uso do uniforme, exigência de rígida disciplina, de si mesmo e dos outros, e uma atenção obsessiva para com o cumprimento do dever. Em um caderno de apontamentos pessoais, ordenava: "Faça sempre mais do que lhe pedem." Enquanto oficial cadete, Patton era descrito pelos subordinados como um "militar execrável" e não era benquisto. Consolou-se casando-se com Beatrice Ayer, de uma família tão rica quanto a dele. Em enlace fez de Patton o oficial mais rico de todo o exército americano.

Sua primeira experiência parecida com uma batalha aconteceu quando servia como ajudante-de-ordens do general John J. Pershing, durante a punitiva expedição de Pershing ao México, em 1916. Patton distinguiu-se como oficial de cavalaria e, quando os tanques começaram a substituir os cavalos, lançou-se com entusiasmo ao estudo da nova arma. Na Primeira Guerra Mundial, ascendeu à patente de tenente-coronel e comandante do batalhão de tanques americanos. Chefiando um ataque de infantaria, foi baleado na coxa e decantado pela imprensa como o "Herói dos Tanques". Entre as duas guerras, comandou várias unidades de cavalaria. Quando a Segunda Guerra se aproximava, o exército o destacou para um centro de treinamento especial de divisões blindadas. Ali (com ampla publicidade) Patton desenvolveu suas táticas de tanques e preparou-se para combater no Norte da África, onde pôs em ação o conselho que costumava dar aos outros: "Em dúvida, ATAQUEM!"

O III Exército entrou na batalha em 1º de agosto. Seu avanço rápido, inventivo e arriscado só surpreendeu quem não conhecia o seu comandante. Patton tinha certeza de que, sem amarras, podia alcançar Berlim em poucas semanas, mesmo esticando ao limite máximo as linhas de suprimento e deixando sem gasolina os veículos blindados.

Quando sua corrida à fronteira alemã foi interrompida pelo contra-ataque de inverno do inimigo, nas Ardenas, Patton efetuou um raro feito militar, um rápido giro de noventa graus no eixo de avanço das suas divisões, e rumou para o norte, em vez de seguir para leste. Estava agora em condições de atingir o flanco esquerdo do contingente alemão e (com imensa publicidade) salvar a cidade sitiada de Bastogne.

O filme não acrescenta qualquer outro evento a esses, mas omite muita coisa, descartando incidentes irrelevantes ao tema implícito da desgraça seguida da redenção. (O tema explícito, o declínio do general-guerreiro tradicional em favor do general-diplomata, é óbvio demais e acionado de modo muito canhestro, para ser levado em conta.)

Quando Patton se sentiu sexualmente solitário na Inglaterra e na França, a sua sobrinha Jean Gordon estava ali por perto, disponível, como voluntária da Cruz Vermelha. Ela e o general eram há muito tempo íntimos, para indignação e fúria da esposa dele. Mas o filme não faz alusão a esse detalhe curioso. Nem inclui qualquer referência a uma insensata incursão de tanque, gravemente irresponsável, que Patton acionou em março de 1945 para retirar seu genro de um campo de prisioneiros de guerra em pleno território inimigo alemão. O ataque foi um desastre, matando e ferindo muitos americanos. O genro ficou gravemente ferido, e não foi libertado.

Quando a invasão da Alemanha prosseguiu na primavera, o exército de Patton marchou sobre os campos de concentração alemães. Patton ficou tão chocado com Buchenwald que vomitou. Mas o filme passa por cima não só desse vômito mas também das suas posteriores perorações anti-semitas e da sua aberta oposição à desnazificação, nascida do seu ódio aos russos e do respeito que tinha pela eficiência alemã.

A consequência dessas omissões é uma simplificação que reforça o folclórico tema popular da redenção de um renegado. Uma historiografia e uma biografia responsáveis mostrariam um Patton diferente, especificando mais defeitos e máculas, porém evocando um interesse mais adulto. Notariam, por exemplo, que, na opinião de Patton, o comportamento de Eisenhower revelava em grande parte um mero "covarde", e que Patton colocava Jorge VI apenas um grau acima da imbecilidade. Houve outros momentos reais que o filme jamais cogitaria de

"Quando esta guerra acabar, retirarei minhas insígnias e o meu relógio de pulso. Mas continuarei a usar farda curta, para que todos possam beijar meu traseiro."

George S. Patton, Jr.

incluir, como o comentário feito em voz baixa por um oficial menos graduado e profundamente aborrecido, após ser obrigado a escutar uma das arengas vaidosas de Patton: "Que imbecil!" Teria constituído um interessante momento cinematográfico. E eu sei que isso aconteceu, porque fui eu quem exclamou...

Os veteranos e historiadores da Segunda Guerra Mundial observarão em *Patton* numerosos anacronismos que em nada prejudicam o filme. Por exemplo, no discurso inicial de Patton aos novos recrutas, em frente à imensa bandeira, ele usa uma farda de general de quatro estrelas e exhibe todas as medalhas e condecorações que as nações européias só lhe outorgaram depois da guerra. Na verdade, esse discurso foi pronunciado em 4 de junho de 1944, quando Patton era apenas tenente-general e não havia conquistado nenhuma vitória no continente europeu. Assim também, os tanques do filme, alugados ao exército espanhol, são alemães, e não americanos. O corpo de George C. Scott é mais pesado e mais largo que o de Patton, e a sua cabeça, visivelmente maior. Patton, como disse Scott, "tinha voz aguda e estridente (...). Quanto mais ele se excitava, mais fino falava. Mas eu não usei isso". Para todos os efeitos, o Patton de Scott sobrepujou o verdadeiro, e o mito consolidado no filme se tornará provavelmente a tônica, no mínimo um elemento indispensável, da interpretação de Patton.

Entre as críticas feitas à *Poética* de Aristóteles, tornou-se lugar-comum dizer que a arte é mais verdadeira que a vida. Os mesmos críticos provavelmente sustentariam que a História só existe enquanto mito, a palavra mito significando algo como um "enredo moral". O neto de Patton, Robert H. Patton, consentiu finalmente em ver o filme que, durante anos, a família tentou bloquear e destruir. Nele, por ironia, *Patton* teve o efeito não de representar o avô errado, mas de torná-lo real. Usando o mito na acepção errônea, comum, de "mentira", disse ele a respeito do filme: "Apesar do exagero enganador, fabricante de mito, que deu ao tema, *Patton* me fez pensar, pela primeira vez na vida, que meu avô foi alguém que existiu de verdade." Já se disse que o general Norman Schwartzkopf, ao se preparar para comandar a Guerra do Golfo, foi mais influenciado pela personificação que Scott fez de Patton do que pelas suas próprias experiências militares. A verve literária pode parecer uma coisa alheia à feitura de filmes populares, mas uma observação de Logan Pearsall Smith talvez esclareça a questão: "Dizem que o principal é viver, mas eu prefiro ler."



Patton e Montgomery

Entre duas personalidades tão decididas e excêntricas quanto o marechal-de-campo sir Bernard Law Montgomery e o tenente-general George S. Patton, a rivalidade era inevitável. Ambos partilhavam, de maneira intensa, as opiniões de seus respectivos exércitos: os britânicos, que já estavam em guerra mais de dois anos antes dos americanos, encaravam os recém-chegados como incompetentes amadores. Os americanos, por sua vez, consideravam os britânicos imponentes, cheios de si e esnobes, bem como cautelosos demais em combate.

A opinião sobre os americanos expressa pelo general sir Harold Alexander em 1943 era parecida com a de Montgomery: os americanos, disse ele, "simplesmente não sabem trabalhar como soldados. (...) São frouxos, imaturos e bastante destreinados. A menos que façamos algo, o exército americano será um bocadinho inútil no palco europeu de operações de guerra. Eles sentem pouco ódio dos alemães e italianos, e não demonstram a menor disposição para ir lá e matá-los".

Atingido por essa condescendência, Patton decidiu relutantemente demonstrando em toda oportunidade a superioridade das suas tropas sobre as tropas britânicas. E disse: "A qualquer hora, luto melhor do que aquele pequeno traque do Monty."

Mais tarde...

Ganha a guerra, o ódio do general Patton aos russos e o seu anti-semitismo latente vieram à tona. Ficou embaraçosamente claro que a sua admiração pela eficiência alemã tornava difícil ser ele a administrar a política antinazista oficial dos Aliados. Em consequência, Patton foi afastado do comando do seu amado III Exército e encaixado numa unidade que compilava a história da campanha europeia. A sua morte num horrível acidente de automóvel, perto de Mannheim, no Sudoeste da Alemanha, a 21 de dezembro de 1945, foi para muita gente um alívio. Patton foi enterrado em Luxemburgo. Suas memórias, *War As I Knew It*, foram publicadas dois anos mais tarde.

Leituras de apoio

Martin Blumenson, *Patton: The Man Behind the Legend* (Morrow, 1985)

Roger H. Nye, *The Patton Mind* (Avery, 1993)

Robert H. Patton, *The Pattons* (Crown, 1994)

Charles M. Province, *The Unknown Patton* (Hippocrene, 1983)

1970/EUA/Em cores

DIRETOR: Franklin J. Schaffner; PRODUTOR: Frank McCarthy; ROTEIRO: Francis Ford Coppola, Edmund H. North; ESTÚDIO: Twentieth Century-Fox; DURAÇÃO: 170min.

E L E N C O

Gal. Leslie R. Groves	(Paul Newman)
J. Robert Oppenheimer	(Dwight Schultz)
Kitty Oppenheimer	(Bonnie Bedelia)
Michael Merriman	(John Cusack)

O INÍCIO DO FIM

Fat Man and Little Boy

Mark C. Carnes

Pouco antes de meia-noite, um relâmpago rasga as nuvens e ilumina rapidamente uma torre solitária no deserto do Novo México. J. Robert Oppenheimer, o diretor científico de Los Alamos, observa através da cortina de chuva e acende mais um cigarro. Os cientistas se preocupam com o equipamento, inquietos porque a tormenta pode ter danificado os circuitos. Discutem se a radioatividade da primeira explosão atômica no mundo, carregada pelo vento e pela chuva, levará perigo a Amarillo, no Texas. Alguns sugerem que o teste Trinity seja cancelado. O general Leslie Groves, comandante militar do Projeto Manhattan, dá passos nervosos, consciente de que o presidente

Truman está detido em Potsdam com Stalin e quer desesperadamente saber se a bomba funciona. Groves decide adiar o teste por algumas horas. Pouco antes da alvorada, a chuva pára e Groves retoma a contagem regressiva. Os cientistas passam no rosto loção bronzeadora, põem óculos reforçados e assumem posição por trás de sacos de areia. Quando faltam 60 segundos, os alto-falantes locais sintonizam, por acaso, um distante sinal de rádio que sobrepõe música à contagem regressiva. Os técnicos tentam, mas não conseguem livrar-se da música, e a humanidade se aproxima assim do limiar da era nuclear ao som da "Dança das flautas de lingüeta" da *Suíte Quebra-Nozes*. Então, tudo se vê tomado por uma luz ofuscante e, momentos depois, por um grito estridente.



As bombas

Fat Man continha uma bola oca de plutônio cercada de explosivos. Quando esses explosivos foram detonados, a força resultante, concentrada para dentro, comprimiu o plutônio, iniciando assim uma reação em cadeia. Uma bomba desse tipo foi detonada durante o teste Trinity e outra, depois, lançada sobre Nagasaki.

Little Boy tinha no seu cerne físsil um raro e instável isótopo de urânio, denominado U-235. Para alcançar a massa crítica necessária a uma reação nuclear, uma porção de U-235 foi disparada através de um tubo, em direção a um outro pedaço de U-235. Em 6 de agosto de 1945, uma bomba U-235 foi atirada sobre Hiroshima, matando 80 mil pessoas.

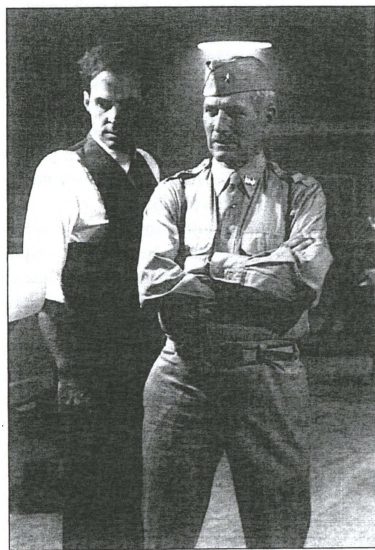
Nesta sequência final de *O início do fim*, o diretor Roland Joffe defende com firmeza o argumento de que o filme "é mais fiel ao que aconteceu na vida real do que qualquer documentário poderá vir a ser algum dia". Ele mostra alguns dos detalhes e muitos dos dramas que precederam o teste Trinity, em 16 de julho de 1945, em Alamogordo, Novo México. Os fotografos do governo americano tiraram centenas de chapas do teste, mas essa documentação não foi capaz de penetrar o fascinante relacionamento entre Oppenheimer e Groves, nem os demais demônios e dilemas humanos que dão profundidade e substância a este drama e à vida. Joffe criou, não raro com meticulosa autenticidade, os momentos que precederam a explosão de Trinity.

Com uma exceção: não foi a "Dança das flautas de lingüeta" que acompanhou a contagem regressiva, e sim uma valsa romântica da "Serenata para cordas", também de Tchaikovski. Isto se quisermos, claro, implicar com pequenas insignificâncias. Em comparação com certas falsificações que Hollywood tem feito da História, a invenção de Joffe é modesta, e não chega a justificar a suspensão da sua licença dramática. Joffe não alterou personalidades, palavras nem ações. Importa, pois, saber qual era a composição de Tchaikovski que estava sendo irradiada, meio século atrás, pela estação KCBA de Delano, Califórnia?

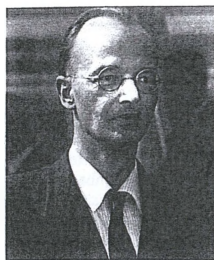
Certamente, não. Mas o problema é que essa alteração da História, como quase todas as "melhorias" de Joffe (e note-se que houve muitas), visava susten-



Ao estourar a Segunda Guerra Mundial, enquanto sua carreira se aquecia em banho-maria no corpo de engenheiros, Leslie Groves ansiava por chefiar tropas de combate. Mas o seu êxito mais recente — a construção do Pentágono — fez dele o candidato mais indicado para assumir outras e monumentais operações: a montagem do Projeto Manhattan, de 2 bilhões de dólares. Quando lhe ofereceram o cargo, ele comentou: "Ah, aquele negócio..." Mais tarde, disse com ar de zombaria que era capataz "do maior grupo de intelectuais em todo o mundo". Mas passou a ver no projeto uma oportunidade de glória, e trabalhou sem descanso para esse fim. Passava tanto tempo ao telefone que seus cotovelos sangravam; seus ajudantes precisavam costurar forros nas mangas de suas camisas.



"Ah, meu Deus, o que é que meus amigos liberais vão dizer?" Paul Newman viveu um dilema quando se decidiu a interpretar Groves. E essa preocupação deve tê-lo influenciado no seu desempenho: ele retratou Groves com precisão, mas sem qualquer simpatia pelo personagem; e com aspereza suficiente, embora barriga insuficiente. (O flerte de Bonnie Bedelia com Newman parece plausível; que a verdadeira Kitty Oppenheimer tenha passado uma cantada no general Groves, como o filme insinua, não parece nada plausível.) Para Dwight Schultz, *O início do fim* representou uma experiência inusitada porque foi o seu primeiro papel no cinema depois de passar quatro anos interpretando Howling Mad Murdock no programa de tevê *The A-Team*. Schultz, conservador, disse que achou o filme duro demais com Groves, mas muito condescendente com os cientistas.



Klaus Fuchs

O filme toma abertamente partido dos cientistas, que se queixam da paranóica preocupação de Groves com a segurança. Mas jamais menciona que as duras medidas de Groves foram, na verdade, impróprias. Apesar de todas as precauções do general, dois empregados de Los Alamos, Klaus Fuchs e David Greenglass (cunhado de Julius Rosenberg), conseguiram vaziar detalhes da bomba para os soviéticos.

A morte de Louis Slotin

Louis Slotin, físico canadense de 34 anos, especializou-se em uma das experiências mais perigosas do projeto, à qual se referia como "mexer no rabo do dragão". Enquanto os outros cientistas observavam em rigoroso silêncio, Slotin manipulava delicadamente, com uma chave de fenda, dois globos cinza-prateados de plutônio fissil mal isolados entre si. Quando a ferramenta escapou de suas mãos, os globos encostaram um no outro e a radiação inundou o laboratório. Slotin lançou-se para a frente e empurrou o plutônio para o lado, salvando os demais. Mas a sua própria dose de radiação, ele sabia, era letal; com giz, marcou a posição dos outros na sala, fez cálculos num quadro-negro ali perto e concluiu que eles sobreviveriam. Depois, sentiu náuseas. Os braços, as pernas e o rosto incharam horrendamente. Em uma semana, perdeu o juízo e faleceu. Uma enfermeira chorou.

Joffe mostra tudo isso com terrível exatidão, mas dá ao cientista o nome fictício de Michael Merriman e fá-lo suplicar a Oppenheimer, antes de morrer, que não deixe que atirem a bomba sobre o Japão. Oppenheimer não toma conhecimento, e Merriman morre minutos antes da explosão de Trinity, justamente enfatizando o argumento de Joffe: Los Alamos representou o triunfo da morte sobre a vida. Não há provas, no entanto, de que Louis Slotin se tenha oposto ao uso da bomba; seja como for, a sua morte não poderia ter servido como uma advertência a Oppenheimer, pois ela aconteceu a 30 de maio de 1946, quase um ano depois da destruição de Hiroshima e Nagasaki.

tar uma opinião política específica. Lançado em 1989, depois de o governo Reagan aumentar para mais de 12 mil bombas e mísseis o já então absurdamente imenso arsenal nuclear americano, *O início do fim* veio argumentar que a tensa expansão de armas atômicas foi, desde o início, fomentada pelos militaristas chauvinistas (como Groves) que intimidavam moralmente as pessoas sensíveis (como Oppenheimer) a fazer o que sabiam que estava errado. O teste Trinity marcou o triunfo fatídico da morte nuclear sobre a vida humana. (Quando a explosão é detonada no filme, a cabeça de Oppenheimer se transforma numa caveira, seu rosto é esbranquiçado pelo brilho da bola de fogo e seus olhos protegidos pelos óculos tornam-se cavidades escuras.) Acompanhar esse horror ao som dos violinos românticos de uma valsa de Tchaikovsky teria sido um total desacerto. Então, Joffe o substitui pelo canto leve e melódico da "Dança das flautas de língua" e assim dá à sequência um tom irônico: Deus rindo à socapa dos meros mortais que brincam com fogo. O filme de Joffe está imbuído de piedade moral, em si mesma sensata, mas a história de onde ela foi extraída mostra-se falaciosa e não raro equivocada.

**"Sr. Presidente,
tenho sangue nas
minhas mãos."**

J. Robert Oppenheimer.

O início do fim contrapõe o troncado e polêmico Groves ao delgado e transcendente Oppenheimer. Não é bem uma luta: Groves, "o Fat Man" (Gordo), manda e desmanda em Oppenheimer, o "Little Boy" (Garotinho), e em todos os seus amiguinhos. Censura a correspondência dos cientistas, prende-os atrás de arame farpado num distante complexo, em pleno deserto, e imagina intrigas e conspiração por parte de quase todo mundo. Quando Oppenheimer se queixa desses excessos, Groves recorre à chantagem, ameaçando revelar que a amante de Oppenheimer, Jean Tatlock, fora outrora comunista de carteirinha. Encurralado, Oppenheimer, no filme, constrói a bomba à revelia do seu próprio julgamento. Em uma sequência que se passa tarde da noite, na casa de Oppenheimer, enquanto os cientistas discutem acaloradamente a moralidade da bomba, Oppenheimer se desculpa e vai acalmar o filho, irrequieto, que não quer dormir. "De muitas coisas a gente não gosta", diz ele, "e no entanto é preciso fazê-las." E assim a humanidade é arrastada para o abismo moral — ou pelo menos assim argumenta Joffe.

O retrato nada lisonjeiro que o filme faz de Groves não está longe da verdade. Seu ajudante-de-ordens, o general-de-divisão Kenneth Nichols, chamava Groves de "o pior filho da puta que conheci em toda a minha vida; e não só eu: ninguém ia com os cornos dele". Mas Groves não foi nenhum pavão empertigado. Até Nichols reconhecia em seu comandante um dos "indivíduos mais competentes" que conhecera. O general foi um organizador ímpar e um chefe incansável, que soube manter sob controle os elementos extremamente desagregados do Projeto Manhattan, que empregava 125 mil trabalhadores nos seus departamentos espalhados por todo o território dos Estados Unidos.

Embora indiscutivelmente implacável, Groves jamais precisou coagir Oppenheimer — ou qualquer outro cientista em Los Alamos — a construir a bomba A. Não conseguindo alcançar o estágio mais elevado da sua carreira de físico,

Oppenheimer passou a sonhar com o cargo mais alto em Los Alamos e, para bajular Groves e obter favores, fez saber que estava interessado em algum cargo no exército. Groves o contratou no final de 1942 e Oppenheimer sempre demonstrou uma dedicação militar mais que recomendável. Em 1943, apresentou a idéia de envenenar os viveres dos alemães com estrôncio radiativo e pediu a Groves que estudasse essa possibilidade: "Só deveremos tentar algum plano se tivermos condições de envenenar comida suficiente para matar meio milhão de homens", escreveu então Oppenheimer. É difícil imaginar duas personalidades mais diferentes, mas se o monótono Groves e o cerebral Oppenheimer trabalharam muito bem juntos, é porque ambos queriam a mesma coisa.

É também verdade, como o filme acentua, que, após a rendição da Alemanha, vários cientistas do Projeto Manhattan em Chicago assinaram uma petição pedindo a Truman que, antes de lançar a bomba, desse ao Japão uma oportunidade de fato para se render. Mas o filme não se preocupou em mencionar uma consulta feita a esse grupo, nem mostrar quem era favorável ao lançamento da bomba sobre o Japão. Em Los Alamos, o físico Robert Wilson constatou que quase todos os seus colegas achavam que "sim, nós devemos continuar a fazer este trabalho". Depois que as bombas foram atiradas e o Japão se rendeu, todos eles comemoraram com entusiasmo. Oppenheimer, quando um repórter o puxou até um canto, confessou-se "um pouco assustado" com o que fizera, mas insistiu em que a decisão de construir a bomba havia sido correta.

Só depois que os horrores de Hiroshima e Nagasaki se tornaram conhecidos — e centenas de milhares de pessoas morreram — é que a ansiedade inicial de Oppenheimer se cristalizou em culpa abjeta. Ao encontrar-se com Truman em março de 1946, ele estava consternado: "Sr. Presidente, tenho sangue nas minhas mãos." Truman respondeu secamente: "Lavando, sai." E, assim que Oppenheimer saiu, instruiu um assessor: "Nunca mais me traga esse sujeito aqui."

Concentrando a culpa em Groves (e implicitamente nos militares que lhe sucederam), *O início do fim* absolve em grande parte os cientistas da responsabilidade moral pelo acúmulo nuclear na era da Guerra Fria. Só que eles não deviam ser absolvidos com tanta facilidade — nem nós.

Leituras de apoio

Leslie R. Groves, *Now It Can Be Told* (Harper & Row, 1962)

Richard Rhodes, *The Making of the Atomic Bomb* (Simon & Schuster, 1986)

1989/EUA/Em cores

DIRETOR: Roland Joffe; PRODUTOR: Tony Garnett; ROTEIRO: Bruce Robinson, Roland Joffe;

ESTÚDIO: Paramount; VÍDEO: CIC Video; DURAÇÃO: 126min.

A ciência segundo Hollywood

O início do fim destaca, corretamente, que a principal invenção científica em Los Alamos foi a implosão, o ato de comprimir toda uma bola oca de plutônio a fim de criar massa crítica. Os detalhes técnicos estão, em sua maioria, corretos e são de uma rara dificuldade (sobre a implosão, por exemplo: "é muito simples, ela só faz alterar a onda de choque, de convexa para côncava"). Mas o filme ilustra essa criatividade científica com clichês melodramáticos: a idéia da implosão ocorre ao físico Seth Neddermeyer quando ele atira uma laranja para o ar. Ao pegá-la, ele espreme a fruta — e de repente é a maçã de Newton que cai. Ele corre para a casa de Oppenheimer e revela abruptamente sua descoberta. "Ah, meu Deus", responde depressa o atônito Oppenheimer, "isso pode ser bastante doce." Ele se precipita para o laboratório, deixando a esposa Kitty sozinha no sofá. Na verdade, a idéia da implosão, como quase todas as invenções científicas, só ocorreu aos poucos a Neddermeyer, que jamais conseguiu lembrar qualquer momento revelador. Além disso, segundo um relatório do Projeto Manhattan, "ninguém, de início, levava muito a sério a implosão".

Mais tarde...

Após a rendição do Japão, a celebridade de Groves, apelidado pelos meios de comunicação de "General Atômico", foi instantânea. Ele era contra as negociações de controle de armas com os soviéticos, e insistia em que o monopólio americano de armas nucleares duraria no mínimo 15 anos. Afastou-se do exército em 1948. Um ano mais tarde, os soviéticos detonavam a sua primeira bomba atômica.

J. Robert Oppenheimer demitiu-se do cargo de diretor científico de Los Alamos em outubro de 1945, mas continuou trabalhando como consultor de alto nível sobre questões atômicas, pronunciando-se junto ao governo em favor do controle internacional da energia atômica. Em 1953, quando vieram à tona suas ligações com o

comunismo nos anos 30, Oppenheimer tornou-se alvo da histeria anticomunista e teve seu acesso às áreas de segurança proibido. Durante as audiências de



Oppenheimer, Groves declarou não ter dúvidas sobre a lealdade do cientista, mas achava que os novos padrões de segurança em vigor "não mais permitiriam dar ao dr. Oppenheimer um crachá".

ELENCO

Kaji	(Tatsuya Nakadai)
Michiko	(Michiyo Aratama)
Okishima	(Soh Yamamura)

GUERRA E HUMANIDADE

Nigen no Joken

Carol Gluck



O Nordeste da Ásia

Composta de três províncias no nordeste da China, entre a Sibéria e a Coreia, a Manchúria tornou-se alvo das rivalidades imperialistas entre a Rússia e o Japão no final do século XIX. O Tratado de Portsmouth, que pôs fim à Guerra Russo-japonesa em 1905, deu ao Japão um território colonial no sul da Manchúria. Mas o Japão tomou o resto da Manchúria em 1931 e formou o Estado-títere de Manchukuo. Os soviéticos ocuparam a Manchúria em 1945. E ela foi finalmente devolvida à soberania chinesa um ano mais tarde.

Este famoso filme japonês recria o fim brutal da Segunda Guerra Mundial na Manchúria. Convicente em imagens e mensagem, é também um filme longo, cujas três partes se estendem por mais de nove horas e apresentam um retrato não raro absorvente, quase implacável, da crueldade da guerra.

Americanos e japoneses há muito tendem a pensar a Segunda Guerra Mundial na Ásia em termos da Guerra no Pacífico — desde o ataque a Pearl Harbor, em dezembro de 1941, até o bombardeio atômico de Hiroshima, em agosto de 1945. Mas as agressões japonesas começaram na Manchúria em 1931 e evoluíram progressiva-

mente para uma guerra total contra a China em 1937. Na verdade, a Guerra da China foi a responsável por Pearl Harbor, um ataque preventivo destinado a enfraquecer os Estados Unidos de modo que o Japão passasse a dominar mais facilmente a guerra continental.

A "Guerra dos 15 Anos" do Japão na Ásia, que começou na Manchúria, atingiu ali mesmo um final particularmente amargo — final que este filme apresenta como sendo um símbolo de toda a insensibilidade da aventura militar japonesa. O Japão havia feito da Manchúria (desde 1932 um Estado-títere japonês governado nominalmente pelo "último imperador" chinês) a jóia preciosa da sua coroa imperial: a sua "linha vital" defensiva, o seu mostruoso industrial, o seu celeiro imperial, o seu "novo paraíso" de harmonia racial para centenas de milhares de colonos-camponeses japoneses. Mas esse paraíso foi, desde o início, terrível para os chineses acucados sob as garras de ferro do exército Kuantong japonês, e nos últimos anos de guerra tornou-se um inferno vivo para todos — chineses, japoneses e coreanos — quando o exército Kuantong, a guerra e o império decaíram, juntos, até onde podiam, para afinal entrar em colapso.

O filme começa em 1943, bem depois que as vitórias japonesas iniciais se transformaram numa série de derrotas sangrentas e irreversíveis. Taxada pelas exigências de uma guerra perdida, a máquina colonial da Manchúria em guerra continuou a triturar como sempre, porém com mais brutalidade. A esse mundo chega Kaji, o herói idealista do filme, que defende a decência e a humanidade no meio de um sistema militar sem espaço para tal afabilidade.

Na Parte I de *Guerra e humanidade* (a mais conhecida das três), Kaji é um empregado civil de uma usina de aço estatal na Manchúria, enviado para as minas com um desafio derrisório: pôr em prática as suas idéias altaneiras, a serviço da melhoria das condições de trabalho. Como tantos estudantes universitários japoneses que aderiram ao socialismo antes da guerra, Kaji discordava dos militaristas, mas não tinha, segundo suas próprias palavras, coragem de ser preso por resistir a eles. Agora ele procura fazer o quanto pode para ajudar os trabalhadores explorados, procura agir pelo menos como "um bom cão pastor que conduza o rebanho para pastagens mais verdes".



Tropas japonesas no continente asiático, 1937

Entre os 1.500.000 japoneses que deixaram a Manchúria no final da guerra, havia 600 mil prisioneiros militares, muitos dos quais foram embarcados para os campos soviéticos de trabalhos forçados na Sibéria. Da população civil de 270 mil colonos japoneses, 80 mil morreram — alguns nas mãos dos chineses e dos russos, outros de fome ou suicídio. Cerca de 140 mil civis foram, afinal, repatriados para o Japão, para descobrir que sua contribuição na construção do “novo paraíso” em Manchukuo não fora muito apreciada dentro de casa. A jóia preciosa da coroa imperial nipônica havia sido derretida a um preço terrível, tanto para os chineses como para os japoneses.



Tatsuya Nakadai como Kaji (esquerda)

O filme (1959–1961) foi baseado no romance homônimo (1956–1958), em seis volumes, de Junpei Gornikawa, que apesar do seu espantoso tamanho vendeu 250 mil exemplares. O filme, citado durante um tempo no *Guinness Livro de Recordes* como o maior longa-metragem de todas as épocas, foi também um surpreendente sucesso, apesar da sua extensão e do seu tema. Durante anos, para reanimar a carreira de um cinema qualquer de Tóquio, bastava projetar de madrugada, em sessão conjunta, as três partes de *Guerra e humanidade*. O filme tornou famoso o ator Tatsuya Nakadai e representou para o diretor Masaki Kobayashi um trampolim para futuras expressões cinematográficas de protesto social — entre elas, *Harakiri* (1962), a sua obra-prima.



Soldados japoneses conduzindo prisioneiros, 1937

O Império do Sol

Na década de 1850, quando as potências europeias montaram novos enclaves na Ásia, o Japão sentiu pela primeira vez a ameaça do imperialismo ocidental. Mas a ele foi poupada a experiência da colonização, em parte porque os Estados Unidos, a quem coube a iniciativa principal na aproximação com o Japão, queriam mais comércio do que território. E em parte porque o Japão reagiu depressa e adotou os hábitos da civilização ocidental, entre eles o de formar um império próprio. Esse império foi sendo ampliado com a anexação de territórios asiáticos, na maioria perto de casa: Formosa, Coreia, o sul das ilhas Sacalinas (pertencentes à Rússia), o sul da Manchúria e, depois da Primeira Guerra Mundial, as ilhas que haviam sido alemãs no sul do Pacífico. O Manchukuo, formado em 1932 na Manchúria, foi diferente. Misturando império militar, planejamento econômico e utopia social, o Japão empreendeu ali um protótipo do que mais tarde tentaria promover, inutilmente, como a Grande Esfera de Co-Prosperidade do Leste Asiático.

A Segunda Guerra Mundial como a desconhecemos

Conforme o nome indica, a Segunda Guerra Mundial foi um conflito global. Para os Estados Unidos, o fim da guerra significou a derrota das potências do Eixo e o início da Guerra Fria. Para a Ásia, significou isto e muito mais, como serve para demonstrar o simples caso da Manchúria. Com seu império perdido, o Japão caminhou para a paz, a democracia e a aliança com o antigo inimigo, os Estados Unidos. Enquanto isso, a China, finalmente liberta de seus predadores japoneses, mergulhou numa guerra civil que os comunistas acabaram ganhando em 1949, graças ao sólido apoio camponês que cresceu amplamente durante a experiência de luta na Guerra Antijaponesa (o nome que os chineses dão à Segunda Guerra Mundial). A luta que se seguiu entre comunistas soviéticos, chineses e coreanos, montando as respectivas versões do socialismo, continuou por décadas; e a Coreia dividida representa hoje um legado do pós-guerra, ainda não resolvido há mais de meio século.

Mas não existem pastagens mais verdes nas desoladas extensões de uma mina que é dirigida como se fosse um campo de prisioneiros. Kaji encontra ali 10 mil operários locais, muitas “mulheres-comodidade” (asiáticas recrutadas para servir o exército japonês como prostitutas) e seiscentos “trabalhadores especiais”, civis chineses semifamintos, transportados das regiões ocupadas pelos japoneses no norte da China. Incumbido desses prisioneiros, Kaji, em defesa deles, enfrenta os limites do seu próprio humanismo, que fraqueja ante a sua incapacidade de fazer frente às autoridades militares. Em represália a uma fuga frustrada, três chineses são executados, enquanto Kaji é obrigado a assistir. Como punição por sua tentativa de intervir na execução, o próprio Kaji é recrutado. Abandonando a esposa, que é vista como a encarnação sentimental da japonesa, Kaji torna-se parte da cruel máquina militar que ele — e o diretor do filme — tanto desprezava.

A Parte II é absolutamente desumana: a campanha militar se desenrola ao longo de 1944 e 1945. Agora com menos homens, menos materiais e menos disciplina, o comando militar japonês desloca as tropas da Manchúria para defender Okinawa e as ilhas domésticas, e as substitui por garotos e homens de meia-idade, armados com lanças feitas de bétula para enfrentar os tanques soviéticos. Mais uma vez, Kaji tenta reconciliar seu senso de dever com o idealismo: ele é um soldado-modelo e o defensor de um pelotão de recrutas brutalizados. Ao entrarem na Manchúria em 9 de agosto de 1945, os tanques soviéticos rolam literalmente (em uma seqüência impressionante) por sobre as trincheiras de Kaji e seus homens. Ele lhes diz que suspendam o fogo e se salvem, mas só três sobrevivem, e o próprio Kaji aprende a matar.

A Parte III é sobre a sobrevivência e um outro tipo de homicídio. Com a guerra acabada e a Manchúria em mãos soviéticas, o exército Kuantong e os colonos civis japoneses fogem, assim como Kaji, para o sul. A brutalidade, há tão pouco tempo uma especialidade dos militares japoneses, tornou-se território livre para quem quiser praticá-la. Aos japoneses retirantes juntam-se os camponeses e guerrilheiros chineses e as tropas russas invasoras para a prática de estupro, assassinios e pilhagens nos campos manchus. Tendo esperado um comportamento mais humano da parte de seus camaradas socialistas soviéticos, Kaji vive mais uma desilusão.

As persistentes boas intenções de Kaji acabam levando-o para um campo de prisioneiros onde ele faz o mesmo tipo de trabalhos forçados que outrora supervisionava. Um soldado japonês que se tornou colaborador chama-o de ingênuo, “por tentar levar uma vida séria em tempos loucos”. No final, nem Kaji agüenta mais e acaba desertando, trôpego e delirante, em direção à casa e à esposa, através do vasto inverno manchu. Quando morre, sozinho, a neve se acumula sobre seu corpo.

Esta seqüência final é célebre e intensa — mas será História? A resposta, de modo geral, é afirmativa. Grande parte do livro em que o filme se baseou — não a cena da morte na neve — derivou das próprias experiências do autor durante a guerra na Manchúria. Ele, por assim dizer, estava lá. O diretor também estava lá, embora por pouco tempo, como um dos recrutas inexperientes que retrata com simpatia. Tanto o romancista quanto o cineasta conheceram a dor pessoal do

jovem intelectual de esquerda que deplorava e se opunha, mas não pôde resistir, ao regime do império e às devastações da guerra.

Se os traços do enredo são precisos, os da caracterização são genéricos. O herói, naturalmente, é um super-herói. Seu casamento, carregado de sentimentalismo. A Manchúria, um cenário de romance colonial virado pelo avesso. Estereótipos de vândalos coreanos, prostitutas chinesas, cruéis oficiais soviéticos, até brutais policiais militares japoneses, compõem um desfile de figuras (e preconceitos) de cartolina, marchando em abominável uníssono. Mas argumentar que nem todo soldado da infantaria soviética era um estuprador não significa diminuir a verdade geral de que tudo o que está no filme, provavelmente, aconteceu mesmo — e não só uma vez, mas várias. O que se pode discutir não é a realidade desta ou daquela cena, e sim o modo como nos lembramos da guerra.

Guerra e humanidade é um dos mais importantes filmes contra a guerra feitos no Japão do pós-guerra. Ele reflete um conceito japonês dos anos 50: que as chamadas "experiências pessoais da guerra" funcionariam como um ímã da memória a fim de prevenir o ressurgimento de uma catástrofe desses moldes. Os militares (e, por extensão, a sociedade japonesa como um todo, que também exigia igual obediência às obrigações) foram escolhidos como vilões. O soldado comum (ou o japonês comum) torna-se assim a vítima — e o chinês comum, a vítima prévia. O humanismo, que significa dar aos seres humanos o valor que têm em si mesmos, aparece como um antídoto para os triunfos sem sentido do sistema imperial.

Hoje, décadas mais tarde, parece simples demais esta visão da condição humana. Os filmes contra a guerra que se concentram na dimensão humana, como os que mostram a Guerra do Vietnã em um nível de pelotão, talvez deixem sem perguntas e sem respostas a questão mais ampla de como surgem as guerras, em primeiro lugar, e o que poderia ter sido feito pelos seres humanos para impedi-las. A tragédia de Kaji está na sua capacidade heróica de andar o caminho todo sem questionar a direção traçada por outros para ele seguir.

Leituras de apoio

Saburo Ienaga, *The Pacific War* (Pantheon, 1978)

Louise Young, *Total Empire* (Harvard University Press, 1996)

1959–1961/Japão/P&B

DIRETOR: Masaki Kobayashi; PRODUTOR: Shigeru Wakatsuki; ROTEIRO: Zenzo Matsuyama, Masaki Kobayashi; ESTÚDIO: Shochiku; DURAÇÃO: 208min. (Parte I), 180min. (Parte II), 190min. (Parte III)

Mais tarde...

A história oficial da Segunda Guerra Mundial possui memória própria. Em 1995, o quinquagésimo aniversário do fim da guerra revelou quanta coisa havia mudado desde os anos 50, quando este filme foi feito — e quanta coisa não mudou. Durante décadas, os japoneses mantiveram o foco da memória concentrado na Guerra do Pacífico, a parte nipo-americana do conflito. Nesse sentido, as vivas lembranças do filme sobre a conduta japonesa na Manchúria são uma preciosa exceção à regra do esquecimento generalizado da Guerra da China. Chineses, coreanos e outros asiáticos jamais esqueceram, naturalmente, o que o Japão lhes fez. Mas só com o fim da Guerra Fria e com a crescente importância da Ásia nos anos 90 é que a memória japonesa começou a mudar. A exploração militar das "mulheres-comodidade" asiáticas vista neste filme foi durante muito tempo omitida ou desmentida. Mas, na última década do século XX, tornou-se uma questão internacional, e mulheres coreanas exigiram compensações pelos horrores que sofreram. Os primeiros-ministros japoneses embarcaram sucessivamente em uma série de "roteiros de desculpas" através de países asiáticos, e as pessoas começaram a falar da Guerra do Pacífico Asiático, devolvendo pelo menos o nome da guerra ao seu lugar certo.

Outras partes da História permanecem inertes no âmbito da memória. Em 1995, a controvérsia provocada nos Estados Unidos por causa de um projeto para expor o *Enola Gay*, o avião que jogou a bomba atômica em Hiroshima, demonstrou mais uma vez quão fundas são as emoções subjacentes em quaisquer memórias nacionais da guerra. No Japão, uma dessas emoções mais profundas é a noção de injúria que este filme retrata de modo tão assombroso. O povo japonês sentiu-se injuriado por sua liderança, pelos militares, pelo sistema. Essa "consciência de ser vítima", como é chamada em japonês, teve uma dupla consequência nos anos do pós-guerra. Primeiro, as pessoas prestaram menos atenção às vítimas estrangeiras do militarismo japonês do que às suas próprias experiências. (O sofrimento dos japoneses no final da guerra na Manchúria, por exemplo, obscurece o que os chineses agüentaram durante muitos anos.) Em segundo lugar, os próprios japoneses não se sentiram responsáveis por uma guerra na qual seus líderes os jogaram. Assim como Kaji no filme, eles se sentiram impotentes diante das autoridades. E, embora esse sentimento não tenha desaparecido nos cinquenta anos que sucederam à guerra, o profundo pacifismo nele fundamentado também não desapareceu. Na verdade, a mensagem contra a guerra tornou-se parte integrante da compreensão, por parte de qualquer japonês comum, da condição humana no pós-guerra.

ELENCO

Mahatma Gandhi (Ben Kingsley)

Pandit Nehru (Roshan Seth)



Amritsar, Índia, maio de 1919

Jallianwalla Bagh

Uma das seqüências mais impressionantes no *Gandhi* de Attenborough é a emocionante recriação do massacre de Jallianwalla Bagh em abril de 1919. Naquela primavera, Gandhi conclamara todos os indianos a que se recusassem a obedecer à lei dita Rowlatt, que prorrogara a suspensão das liberdades civis, em tempo de guerra, para a época de paz. Os britânicos se preparavam para encrencas. Em Amritsar, a cidade sagrada dos sikhs, foram distribuídos cartazes proibindo reuniões em público de qualquer espécie, mas cerca de 2 mil pessoas, muitas delas peregrinos, ainda assim se reuniam num jardim murado (ou *Bagh*) perto do Templo Dourado.

O general Reginald Dyer, veterano de lutas na fronteira noroeste, bloqueou a única saída do jardim e sem uma palavra sequer de advertência ordenou a seus homens que abrissem fogo. Cerca de quatrocentos homens, mulheres e crianças foram mortos, outros 1.200 feridos foram deixados contorcendo-se inertes enquanto as tropas se afastaram sem oferecer ajuda. Dyer foi obrigado a se retirar do exército, mas não antes de a Câmara dos Lordes lhe apresentar uma espada incrustada de jóias com a inscrição "Salvador do Punjab". Os moderados dentro do Congresso Nacional Indiano, que outrora esperaram uma gradativa e amistosa separação da Grã-Bretanha, começaram então a exigir a independência imediata.

GANDHI

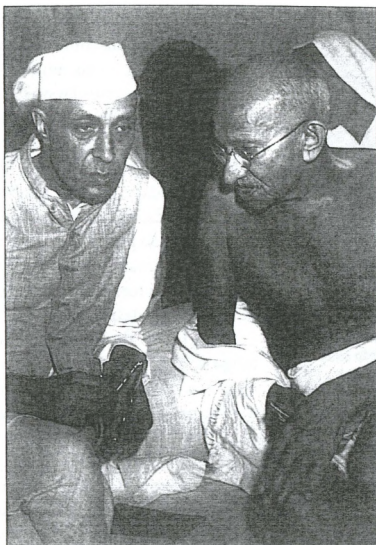
Geoffrey C. Ward

Gandhi tem muitas virtudes: é lindamente rodado e teve uma montagem elegante, com destaque para a interpretação luminosa de Ben Kingsley que, com justiça, foi recompensada com um dos oito prêmios da Academia de Hollywood que o filme ganhou em 1982. Suas seqüências épicas — o massacre britânico de civis desarmados em Jallianwalla Bagh, em 1919, a Marcha do Sal em 1930, que representou para o movimento de independência da Índia o mesmo que o Chá de Boston para a independência dos Estados Unidos, o assassinato de Gandhi num lindo jardim de Nova Delhi e seu gigantesco cortejo fúnebre — tudo traz uma indiscutível carga emocional. Para milhões de espectadores do Ocidente, o filme forneceu uma apresentação indolor e afetuosa de uma história infelizmente pouco conhecida pela maioria, e nessas bases pode parecer mesquinho criticá-lo.

No entanto, *Gandhi* é uma obra de adoração, não de arte, o retrato de um santo tão equilibradamente meritório — exceto por um rompante irritado contra sua esposa no início —, tão bravo e tão cheio de autocritica, tão bem-humorado e sábio, que quando é assassinado a platéia fica apenas com a vaga noção de que Gandhi era bom demais para este mundo cruel, perverso.

Naturalmente, havia muito mais em Gandhi e em seu mundo, e é pena que Attenborough concordou em ser o que um dissidente em cena chama de "fiel em espírito" e não fiel aos fatos da vida do biografado. O tempo sempre precisa ser comprimido no cinema; as exigências dramáticas impõem que as questões e os motivos sejam simplificados, e eventos importantes devem ser omitidos quando não levam adiante a narrativa central. Mas deve haver pelo menos algum espaço para a ambigüidade e a incoerência que tornam humanas mesmo as figuras históricas mais grandiosas.

Em *Gandhi*, tudo é reduzido a preto e branco. O filme tem início na África do Sul, onde seu herói começou a desenvolver a técnica do *satyagraha*, e uma das cenas mais memoráveis mostra-o no chão, sendo repetidamente espancado por policiais brancos por ter queimado em público os passes especiais que as leis locais exigiam que ele e seus concidadãos indianos portassem. Na verdade, embora os sul-africanos o tenham uma vez expulsado de um vagão de trem só para



Nehru com Gandhi em 1946

Jawaharlal Nehru (1889–1964) conheceu Gandhi em 1916. O jovem advogado formal em Harrow e em Cambridge era céptico em relação à idealização que Gandhi fazia da vida simples, mas ficou impressionado com a insistência do Mahatma para entrar em ação. (O próprio Nehru foi encarcerado nove vezes entre 1921 e 1945 por suas atividades políticas.) Embora buscasse fazer da Índia um Estado socialista democrático, tolerando todas as religiões, Nehru cuidou de não assumir nenhum papel de liderança na política indiana até 1929, quando presidiu em Lahore a histórica assembleia do Congresso Nacional que proclamou a independência como a meta política da Índia. Calculando que Nehru atraísse a juventude de tendências esquerdistas para o movimento no Congresso, Gandhi ousadamente o favoreceu em detrimento de outros membros mais antigos. Embora Gandhi não designasse oficialmente Nehru como seu herdeiro político em 1942, os observadores rapidamente perceberam nele o sucessor natural de Gandhi. Em 15 de agosto de 1947, quando a Índia e o Paquistão surgiram como duas nações independentes, Nehru tornou-se o primeiro primeiro-ministro da Índia.

Ben Kingsley com seu prêmio da Academia de Hollywood por *Gandhi*

Frustrado pela estagnada indústria cinematográfica britânica, Richard Attenborough associou-se a Bryan Forbes para formar a Beaver Films em 1959. Àquela altura, inspirado pela biografia de Louis Fischer, Attenborough já embarcara no projeto que o ocuparia obsessivamente pelos vinte anos seguintes: uma biografia cinematográfica de Gandhi. Através de lordes Louis Mountbatten, o último vice-rei da Índia, ele foi apresentado a Nehru, mas a bênção e o apoio do primeiro-ministro não foram suficientes para angariar as enormes quantias necessárias para iniciar a produção. A vitória de Attenborough só se deu anos mais tarde, quando o roteirista John Briley e o apresentador Jake Eberts, um dinâmico produtor executivo britânico que conseguiu dois terços do almejado orçamento de 22 milhões de dólares. Outro avanço decisivo foi a descoberta de Ben Kingsley, um ator renomado no teatro mas inteiramente desconhecido do público de cinema, que em seguida recebeu da Academia o prêmio de melhor ator de 1982 por seu desempenho metódico, tranquilo e convincente como Mahatma.



A Marcha do Sal

Na primavera de 1930, Gandhi descobriu uma questão simbólica que galvanizou a Índia. Os britânicos haviam proibido os indianos de produzirem sal por conta própria; todo o sal devia ser adquirido de lojas do governo, onde pagava pesados impostos. O Mahatma decidiu desafiar essa lei. Primeiro, advertiu educadamente o vice-rei quanto a seus planos, e então chefiou uma multidão cada vez mais crescente em uma marcha de 300 quilômetros do seu *ashram* em Sabarmati até Dandi, no litoral do mar Vermelho. Ali, a 5 de abril, ele extraiu sal da água do mar, contando ser preso.

Os britânicos aguardaram algum tempo, esperando que a bizarra cruzada de Gandhi se esvaizasse. Em vez disso, centenas de milhares de pessoas de toda a Índia seguiram seu líder, extraindo sal em sinal de desafio onde quer que pudessem. Finalmente, em maio, os britânicos puseram Gandhi na cadeia, e em meados do verão cerca de 100 mil nacionalistas o haviam seguido para atrás das grades. Nas ruas havia outras centenas de milhares. Gandhi não mais podia ser ignorado: quando a primeira Conferência de Mesa-Redonda sobre o futuro da Índia teve início em Londres sem ele, um observador comparou a situação a uma tentativa de montar Hamlet sem o príncipe da Dinamarca.

Gandhi sobre o *satyagraha*

"*Satyagraha* costuma ser traduzido como 'resistência passiva'. O termo denota o método de garantir direitos mediante o sofrimento pessoal; é o contrário de 'resistência pelas armas'. Quando me recuso a fazer qualquer coisa que seja repugnante para minha consciência, emprego a força da alma. Por exemplo, o governo de plantão aprovou uma lei que se aplica a mim. Não gostei dela. Se usando de violência eu forçar o governo a aboli-la, estarei empregando o que se pode chamar de força do corpo. Se eu não obedecer à lei e aceitar a penalidade por infringi-la, estarei usando a força da alma. Envolve um sacrifício do eu. (...) Além disso, se esse tipo de força for usado numa causa injusta, só a pessoa que a usar sofrerá."

brancos, evidentemente jamais encostaram a mão nele durante os quase vinte anos que passou naquele país. Por duas vezes Gandhi foi espancado até ficar inconsciente, uma vez por civis brancos — de quem o salvou a esposa inglesa de um superintendente, interpondo sua sombrinha — e outra por muçulmanos indianos que achavam que ele havia vendido sua causa ao governo.

As coisas não são mais exatas quando ele volta para a Índia em 1914. Praticamente todos os britânicos que encontra ali são basbaques, bufões ou sectários, e, com a exceção do inteligente retrato de Nehru por Roshan Seth, até os atores que interpretam os demais líderes do movimento pró-independência da Índia — Vallabhbhai Patel, Maulana Kalam Azad, J. R. Kripalani, Abdul Gaffar Khan — são reduzidos a figurantes cuja única função é, às vezes, se sentirem fascinados ou surpreendidos pelo Mahatma.

As platéias indianas adoraram Gandhi, e não admira, pois no filme a culpa de todos os defeitos da Índia recai sobre seus dominadores britânicos. A culpa pela hostilidade entre hindus e islâmicos, por exemplo — que ainda hoje explica a perda de centenas de vidas todo ano, quase meio século após os britânicos terem saído de lá —, é posta exclusivamente sobre a política colonial de Divisão e Domínio. Os temores propriamente ditos da minoria muçulmana jamais são apresentados e o brilhante advogado que se tornou chefe da Liga Muçulmana, Mohammed Ali Jinnah, é retratado como nada além de um débil e maligno pedante — o que torna inexplicável o subsequente sucesso de sua campanha pelo Paquistão. Nem há qualquer menção às asneiras colossais do Partido do Congresso na época da guerra: sua retirada precipitada dos governos provincianos provisórios que poderiam ter levado à independência de uma Índia unida e a sua exigência de que os britânicos "saíam da Índia" quando os japoneses estavam se aproximando pela fronteira oriental — ambos os quais Gandhi apoiou com entusiasmo e o levaram, assim como a todos os demais importantes líderes congressistas, à prisão durante toda a guerra, deixando o terreno totalmente livre para Jinnah e seus seguidores cavarem apoio muçulmano por retalharem o país.

O assassino de Gandhi jamais é mencionado, muito menos os seus motivos, embora Nathuram Godse tenha sido o instrumento entusiástico de uma importante conspiração entre os membros de uma organização hindu fundamentalista cujos descendentes políticos diretos ameçam hoje o que sobrou da unidade indiana.

Gandhi travou duas lutas a vida inteira: uma, para que seu povo se libertasse dos britânicos, outra, mais intensa, por libertar-se ele próprio dos desejos mundanos. A segunda luta, particular — a que ocupou a maior parte do seu tempo, a que significava mais para ele, e que influenciou profundamente a sua política —, é simplesmente deixada de fora do filme. Bem como outros fatos incômodos sobre ele: era um homem difícil e exigente, um pai tirânico e emocionalmente abusivo, obcecado com o funcionamento dos seus próprios intestinos e com os intestinos dos outros, sujeito a longas crises de depressão durante as quais se recusava a falar até com seus companheiros mais íntimos, que eram por sua vez notoriamente polêmicos e mutuamente invejosos.

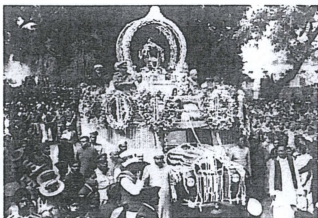
Gandhi aspirava de fato à santidade, mas ninguém soube melhor do que ele quanto longe dessa meta ficou. Conforme o filme, muito a propósito, nos recorda,

quando seu sonho de uma Índia sem violência e unificada começou a morrer, ele enfrentou com uma coragem impressionante a multidão que se recusava deliberadamente a colaborar, comprando a vida de milhares de muçulmanos e hindus inocentes ao arriscar a sua própria vida seguidas vezes. Mas não há qualquer indício da verdadeira causa da angústia especial que ele sentia. Com o tipo de pensamento auto-referente que denota santidade ou egomania, Gandhi se convenceria de que era pessoalmente o culpado pelo caos que acompanhou a independência, não porque tivesse feito tolices políticas mas sim porque não havia conseguido ser inteiramente fiel às suas próprias juras de renúncia. E assim, para mostrar a Deus (e a si mesmo) que, quase aos 80 anos, havia afinal e definitivamente transcendido o domínio da carne, ele foi dormir nu junto com as jovens discípulas que eram suas companheiras constantes.

Nehru estava certo: Gandhi foi grande demais como *homem* para ser deificado.

Jinnah

Mohammed Ali Jinnah é lembrado como o *Quaid-i-Azam*, ou Chefe Supremo, do Paquistão, que foi retirado das regiões de maioria muçulmana no Norte da Índia em 1947. Parece improvável que o Paquistão pudesse ter existido algum dia sem ele. Mas nada no currículo de Jinnah indicava que um dia ele se tornaria o pai de uma nação puramente islâmica: era um advogado experiente, formado na Grã-Bretanha, que bebia muito, que se casou com uma não-muçulmana, que usava ternos de Saville Row e que falava urdu, a língua oficial do país que ele criou, com dificuldade. Começou como eloquente porta-voz da amizade entre hindus e muçulmanos dentro do Congresso Nacional Indiano, retirou-se da política por algum tempo quando Gandhi — que ele considerava um obscurantista hindu extraviado — começou a dominar as assembleias, e só começou a conchamar seus correligionários por um país separado em 1940. Mas seu exterior elegante escondia um coração de aço, e depois que traçou seu curso nem mesmo o convite do Mahatma para que fosse co-primeiro-ministro de uma Índia ainda unificada o seduziu.



O cortejo fúnebre de Gandhi, em 1948

Mais tarde...

Protestos de devoção ainda são numerosos na Índia, onde ele é oficialmente reverenciado como o Pai da Nação. Mas desde a sua morte a mensagem de não-violência tem sido em grande parte ignorada em sua terra natal, mesmo tendo servido de inspiração para outras pessoas no estrangeiro. Nelson Mandela se inspirou no exemplo de Gandhi ao liderar, de dentro de uma prisão, a luta contra o *apartheid* na África do Sul. Martin Luther King fundamentou suas campanhas de resistência pacífica às leis de segregação nos ataques pacíficos de Gandhi ao domínio britânico. "Ele foi provavelmente a primeira pessoa na História", disse King sobre Gandhi, "a erguer a ética do amor de Jesus além da mera interação entre indivíduos até o grau de uma força social efetiva e poderosa em grande escala."

Leituras de apoio

Judith M. Brown, *Gandhi: Prisoner of Hope* (Yale University Press, 1989)

Mohandas Karamchand Gandhi, *An Autobiography: The Story of My Experiments with Truth* (Navajan, 1927-1929)

1982/Grã-Bretanha/Em cores

DIRETOR: Richard Attenborough; PRODUTOR: Richard Attenborough; ROTEIRO: John Briley;
ESTÚDIO: Columbia; VÍDEO: LK-Tel Columbia; DURAÇÃO: 188min.

ELENCO

Laura Reynolds	(Deborah Kerr)
Tom Robinson Lee	(John Kerr)
Bill Reynolds	(Leif Erickson)
Herb Lee	(Edward Andrews)



Anthony Perkins (como Tom Lee) e Dick York em *Chá e simpatia* na Broadway

A produção teatral

Quando a Comissão de Atividades Antiamericanas começou a caçar comunistas infiltrados em Hollywood, o "jovem gênio" Elia Kazan foi um alvo óbvio. Como muitos dos seus colegas do Group Theater, o diretor teatral e cinematográfico havia sido membro — de 1934 a 1936 — do Partido Comunista americano. De início, Kazan resistiu à intimidação da Comissão, depois mudou de ideia e, em abril de 1952, "citou nomes". Embora a controvérsia lhe tenha ameaçado temporariamente a carreira, Kazan, antes de contra-atacar mais tarde com *Sindicato de ladrões* (1954), voltou suas atenções para dirigir na Broadway a peça autobiográfica de Robert Anderson, *Chá e simpatia*. Apesar da insistência de Anderson, um velho amigo, Kazan relutou muito em concordar com Deborah Kerr, já consolidada como estrela de cinema, para o papel-chave de Laura Reynolds. Décadas mais tarde, na sua autobiografia *Elia Kazan: A Life*, o diretor creditou a Kerr e à sua "imaculada delicadeza" o mérito de fazer da produção teatral um sucesso.

CHÁ E SIMPATIA Tea and Sympathy

George Chauncey

Embora desvinculado de qualquer incidente histórico, *Chá e simpatia* é uma denúncia convincente do tribalismo masculino, do conformismo e da aversão ao homossexualismo nos Estados Unidos da era Eisenhower. É surpreendente — e ao mesmo tempo revelador — que essa crítica tenha sido tão forte, porque os censores de Hollywood quase conseguiram impedir que o filme fosse feito.

Baseado na famosa peça de Robert Anderson que a Broadway montou em 1953, *Chá e simpatia* (1956) narra a história de Tom Lee, um rapaz "sensível" atormentado por seus colegas de internato porque se recusa a comportar-se como um "sujeito comum". Intelectual solitário, Tom passa o tempo sozinho, ouvindo música clássica, lendo poesia ou cantando músicas folclóricas; costura cortinas para o seu quarto no alojamento estudantil e dobra com cuidado seus pulôveres. Por tudo isso, paga o alto preço de ser discriminado e incomodado pelos colegas de classe. Os principais símbolos de autoridade adulta na vida de Tom, inclusive o instrutor, fazem eco aos rapazes na insistência para que Tom se adapte às regras. Até o pai, horrorizado em saber que debocham do filho chamando-o de "mulherzinha", exige que Tom corte os cabelos, abandone a peça teatral que vai ser montada no colégio (na qual ele precisa usar vestido!) e aja como um "cara comum".

Embora os colegas jamais chamem Tom, efetivamente, de homossexual, esta é a nítida dedução que se tira dos deboches. O filme deixa evidente que os poucos aliados de Tom temem que os outros rapazes estejam desconfiados disso — e que o próprio Tom já tenha começado até a duvidar da sua "normalidade" sexual. Numa sequência, o único amigo de Tom entre os garotos, o capitão da equipe de *baseball*, tenta ensinar-lhe a "andar como um homem" para ajudá-lo a desmentir tais suspeitas. Está claro que até o amigo acha que Tom precisa provar algo quando o aconselha a fazer sexo com a prostituta local, notória por não ter papas na língua. Tom foge dela com repulsa, mas a esposa do professor — a única pessoa inteiramente simpática a ele — se oferece sexualmente, para provar-lhe que ele é capaz de amar uma mulher.

As simpatias do filme vão nitidamente para Tom. Aqueles que o atormentam são mostrados como idiotas. Conforme a maioria dos depoimentos de espectadores, até os homens na platéia sentem instinto de proteção para com o pobre Tom, indignados com a certeza que têm os rapazes de que os hábitos diferentes de Tom significam que ele é diferente.

O dramaturgo e os roteiristas tinham motivos para indiciar a sociedade por atacar os homossexuais e estigmatizar como homossexuais os não-conformistas. Os anos 50 foram a década de maior virulência anti-homossexual do século XX, em parte em reação à crescente visibilidade do cenário *gay*, em parte por causa da ruptura com as convenções sexuais que se deu durante a Segunda Guerra



Will H. Hays (direita) ao lado de Eric Johnston, seu sucessor como chefe da APDC



Deborah Kerr e John Kerr

O Código de Produção

As exigências para censura de filmes surgiram quase ao mesmo tempo que o próprio cinema, na virada do século, com as salas baratas em bairros de imigrantes. Essas exigências não pararam de crescer à medida que o cinema se foi tornando uma das formas de diversão mais procuradas nos Estados Unidos, e à medida que os estúdios de Hollywood foram produzindo cada vez mais filmes abordando assuntos relacionados a sexo, gangsters e vários outros temas picantes. Em meados dos anos 20, oito estados e mais de duzentos municípios americanos já haviam formado seus conselhos de censura, cada qual com suas próprias normas.

Em 1930, os estúdios se deram conta de que tinham de fazer alguma coisa para reagir ao caos gerado por dezenas de medidas locais de censura e para impedir a crescente ameaça de uma censura federal. Sob a liderança de Will Hays, chefe da Associação de Produtores e Distribuidores Cinematográficos, adotaram seu próprio código de produção, contando estabelecer um padrão único nacional para a criação de filmes moralmente aceitáveis. O código permitia a representação de adultérios, assassinatos e muitas outras práticas imorais, desde que fossem vistas como erradas, e proibia qualquer referência a homossexualismo ou "perversão sexual", juntamente com uma série de outras práticas consideradas irremediavelmente imorais. Mas, quando ficou claro que os estúdios não estavam cumprindo o código, a Legião Católica da Decência convenceu milhões de pessoas a apoiarem um boicote em âmbito nacional. Isto obrigou os estúdios a formarem, em 1934, um Código de Produção independente, o qual cabia aprovar os filmes dos estúdios antes de serem lançados.

Embora a maioria pensasse na censura hollywoodiana em termos de sexo, o Código também se imiscuiu em assuntos políticos e suavizando retratos da pobreza e das relações brancos e negros, minimizando as questões trabalhistas e políticas. Além disso, estimulou os estúdios a evitarem críticas abertas a instituições de governo, grandes empresas e religiões. A influência do Código de Produção sobre a moralidade no cinema começou a afrouxar no início dos anos 50, quando várias decisões do Supremo Tribunal reverteram as leis de censura. Em 1968, o Código de Produção foi finalmente substituído pelo sistema de recomendações por faixa etária da Motion Picture Association dos Estados Unidos.



Joseph McCarthy e a Guerra Fria

Joseph McCarthy, jovem senador de Wisconsin, irrompeu no cenário nacional americano em fevereiro de 1950, ao revelar a um grupo atônito de mulheres republicanas, em Wheeling, Virgínia Ocidental, que tinha em mãos uma lista dos comunistas que trabalhavam no Departamento de Estado. Cada vez que ele repetia a acusação, nos dias seguintes, mencionava um diferente número de comunistas na tal lista. Mas a acusação pareceu plausível a muitos americanos porque foi feita no auge da Ameaça Vermelha do pós-guerra, quando sindicatos, estúdios de Hollywood, grupos em prol dos direitos civis e organizações de inquilinos vinham sendo regularmente denunciados como testas-de-ferro de comunistas. Os republicanos haviam recuperado o controle do Congresso na eleição de 1946 (ano em que McCarthy se elegeu), em parte acusando o governo Truman de ter sido displacente com a segurança nacional.

McCarthy também alegava saber da existência de homossexuais no Departamento de Estado. Os governos municipais e estaduais em todo o país já haviam lançado uma descompostura aos gays; outros senadores republicanos se apoiaram nessas acusações e as reforçaram. Quando o Departamento de Estado admitiu, dias depois do discurso de McCarthy, que demitira 91 homossexuais como medida de segurança, os senadores pressionaram para uma investigação mais completa. Mais tarde, naquele mesmo ano, uma subcomissão do Senado publicou um relatório sobre o “emprego de homossexuais e outros perversos sexuais no governo”. Em consequência, milhares de homossexuais foram obrigados a deixar seus empregos públicos.

Mundial. Joseph McCarthy acusou o Departamento de Estado de abrigar não só comunistas mas também homossexuais. Todo ano, a polícia, dando batidas em bares gays, patrulhando zonas e invadindo festas particulares, prendia milhares de lésbicas e gays. A ameaça de enfrentar o ridículo, ou de perder o emprego e o lar, levou a maioria dos gays a manter sua homossexualidade escondida dos não-entendidos — e constrangeu a maioria das pessoas a não fazerem nada que pudesse marcá-las como “diferentes”. Todo rapaz sabia que cruzar as pernas do jeito errado podia trazer-lhe sérios problemas.

O filme revela essa cultura de aversão ao homossexualismo ao denunciar aqueles que atormentam Tom. Mas ele limita suas apostas: não defende o direito de Tom ser homossexual; defende, sim, o direito de ele ser não-conformista sem ser vilipendiado — injustamente — como homossexual. Na verdade, a principal crítica à cultura de aversão é de que ela ameaça os não-conformistas heterossexuais. Tom pode ser “delicado” e culto, insiste o filme, mas prefere a companhia das mulheres à dos homens, e é o único macho, no filme, capaz de ter um relacionamento maduro com uma mulher.

Eo culto das relações masculinas nos esportes coletivos, no colégio e — por extensão — nas forças armadas que o filme mostra como cheio de energia erótica e homossexualismo latentes. Se Tom se apaixona perdidamente pela esposa do instrutor, o marido visivelmente prefere a companhia dos rapazes: em uma sequência notável, ele beija a própria esposa no rosto quando ela lhe oferece os lábios, e então chispa para a praia, a fim de brincar com os rapazes e afagá-los os torsos seminus. O pai de Tom também é visto, virtualmente, como uma efeminada tia, agitando os braços e cruzando as pernas do modo errado no exato momento em que insiste para que Tom procure a prostituta da cidade. O teatrólogo Anderson, veterano da marinha americana, estende sua denúncia da masculinidade tribal dos machos aos militares, quando mostra um grupo deles marchando rumo à fogueira onde vão praticar o rito anual do trote escolar: despir e assediar calouros.

Chá e simpatia recapitula uma crítica comumente feita aos macarthistas: eram vândalos que atacavam os dissidentes chamando-os de comunistas e manifestando assim os mesmos instintos e técnicas totalitaristas pelas quais justamente abominavam os comunistas. O filme também fez ventilar o tipo de crítica, normalmente censurada, a McCarthy, J. Edgar Hoover, Roy Cohn, o cardeal Spellman e outros conhecidos na cruzada *antigay*: de que esses homens atacavam nos outros aquilo que mais abominavam em si mesmos.

Mas a própria aversão ao homossexualismo que o filme denuncia quase o impediu de ser feito. O código de censura de Hollywood, em vigor desde 1930 e rigorosamente endossado pelo PCA (Production Code Administration) desde 1934, proibia o cinema de apoiar a imoralidade sexual e sequer mencionar o tema. O PCA recusou-se a permitir que *Chá e simpatia* fosse feito, primeiro porque o filme focalizava o tema do homossexualismo; em segundo lugar, porque parecia justificar o adultério feminino ao mostrar que este “resolvia o problema do rapaz”, isto é, salvava-o da sua homossexualidade incipiente.

Foram necessários três anos para que os produtores apresentassem um roteiro aceitável aos olhos do PCA. Eles conseguiram isso não permitindo nunca que

Tom fosse chamado de homossexual e excluindo da peça a cena em que a esposa questionava diretamente a condição heterossexual do marido instrutor. Também acrescentaram um pós-escrito em que Tom — já então dez anos mais velho e muito bem casado (provando assim que é heterossexual) — retorna ao colégio e lê uma carta da mulher, comunicando que o traíra com outro e lamentando que este fato lhe tenha arruinado a própria vida e a do marido. Nas intermináveis negociações em torno deste filme, o PCA repetiu insistentemente que “não deve haver sequer um ponto de onde se possa deduzir que alguém receie que Tom seja homossexual”.

O único problema é que, mesmo assim, a maioria dos que viram o filme deduziram exatamente isso. Como descreveu uma publicação do ramo: “Não foi acrescentada nem excluída coisa alguma que obscurecesse o tema fundamental do jovem cujos colegas de colégio suspeitam ser homossexual e que prova ser ‘normal’ graças à esposa de um instrutor e ao expediente direto, senão moral, da sedução.” Quando o *New York Times* comentou que a discussão do homossexualismo no filme significava uma virada decisiva na política do PCA, tanto o PCA como os produtores se viram obrigados a afirmar que o filme não discutia nada daquilo...

Ambos os lados tinham razão. Embora pudessem impedir que os personagens no filme dissessem achar que o não-conformismo masculino de Tom significava que ele era bicha, os censores não podiam impedir as platéias americanas mal poderiam pensar de outra forma. Até os espectadores que viram em Tom o heterossexual perdidamente apaixonado pela esposa do instrutor perceberam que aqueles que o atormentavam tinham — de modo equívoco — chegado à conclusão oposta. A incapacidade da censura cinematográfica de conter essa dedução faz do filme um documento particularmente rico sobre a aversão ao homossexualismo durante a Guerra Fria, indicando quão costumeiro se tornara estigmatizar “maricas” como homossexuais — e achar que isso era a pior coisa que alguém podia ser.

Leituras de apoio

George Chauncey, “The Postwar Sex Crime Panic”, em *True Stories from the American Past*, editado por William Graebner (McGraw-Hill, 1993)

Leonard J. Leff e Jerold L. Simmons, *The Dame in the Kimono: Hollywood, Censorship, and the Production Code from the 1920s to the 1960s* (Grove Weidenfeld, 1990)

Vito Russo, *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (Harper & Row, 1981)

1956/EUA/Em cores

DIRETOR: Vincente Minnelli; PRODUTOR: Pandro S. Berman; ROTEIRO: Robert Anderson; ESTÚDIO: MGM; DURAÇÃO: 122min.

Mais tarde...

Quando o enfraquecimento do sistema de estúdios deu aos produtores e atores maior autonomia artística, e quando Hollywood, como um todo, buscou meios para lidar com a crescente concorrência da televisão, os cineastas começaram a produzir mais filmes críticos e sobre questões sociais: sérias, inclusive o homossexualismo. A *Chia e simpática* seguiram-se, no final dos anos 50 e início dos anos 60, vários filmes abordando mais diretamente a questão homossexual: o ponto forte de *De repente no último verão* (1959) era a tentativa de uma mãe de manter em segredo o homossexualismo de seu falecido filho; *Infância* (1961) mostrava duas professoras arruinadas por boatos de lesbianismo; e *Jo, a cafetina do bordel de Pelos bairros do vício* (1962), era uma tremenda mulher-macho.

Quase todos esses filmes incluíam personagens isolados cujo homossexualismo nunca era explicitado. Mas, no final dos anos 60, uma nova geração de filmes começou a abordar abertamente personagens gays pertencentes a uma subcultura gay. Essa nova condição explicita só se tornou possível quando o boicote do Código de Produção a filmes indecentes foi substituído pela hoje popular: escala etária, permitindo que filmes anteriormente proibidos fossem lançados com a letra R ou X. *Triângulo feminino* (1968) foi um dos primeiros longas-metragens a receberem a cotação X de impróprio para menores — não por causa da sequência de sexo lésbico de dois minutos de duração, mas simplesmente porque focalizava lésbicas e incluía seqüências filmadas num bar de lésbicas de verdade.

Os estúdios de Hollywood começaram a produzir mais filmes sobre o mundo gay no início dos anos 80. A maioria desses primeiros esforços, como *Fazendo amor* (1982) e *Tudo pela vitória: As parceiras*, (1982), mostrava simplesmente homens e mulheres lutando com seus desejos homossexuais, ao passo que filmes mais recentes, como *Filadélfia* (1993) foram além e mostram-nos lidando com a AIDS ou com a discriminação dos homossexuais. Quase todos esses filmes hollywoodianos posteriores têm mostrado uma estreita gama de personagens gays, todos de classe média e da raça branca. Nos anos 90, contudo, os produtores do “novo cinema gay” começaram a mostrar gays mais variados e não-convencionais, desde as drag queens do Harlem em *Paris está em chamas* (1990), de Jennie Livingston, até o revoltado portador do vírus HIV, perdido, irresponsável, de *The Living End* (1992), de Gregg Araki.

ELENCO

Miriam Thompson (Sissy Spacek)

Odessa Cotter (Whoopi Goldberg)

UMA HISTÓRIA AMERICANA

The Long Walk Home

Jacqueline Jones

Montgomery em 1955

Num dia típico de 1955, das 52 mil pessoas que pegavam os ônibus das linhas da cidade de Montgomery, 40 mil eram negras. Mas não havia



E. D. Nixon com Rosa Parks em março de 1956

nenhum motorista de ônibus negro, e sempre que um cidadão branco precisasse sentar-se, um indivíduo negro tinha que viajar em pé.

Eventualmente, alguém se recusava a se

levantar. No início de 1955, por exemplo, Claudette Colvin, de 15 anos, se recusou quando o motorista do ônibus vociferou a ordem de praxe: "Crioulas, lá para trás!" Ela permaneceu no assento, até a polícia chegar. "Paguei meus dez cents, não tenho por que me levantar", disse várias vezes.

O advogado E. D. Nixon, ex-diretor dos escritórios municipal e estadual da Associação Nacional em Defesa das Pessoas de Cor (NAACP), preparava-se para assumir a causa e angariar o meio milhão de dólares que acreditava ser necessário para um fundo de defesa — quando descobriu que Colvin estava grávida. Achando que o caso seria descartado pela imprensa branca como de uma "garota que deu um mau passo e agora quer criar caso", Nixon continuou em busca do réu perfeito. Recusou os casos de outras duas mulheres, até saber que Rosa Parks havia sido presa.

Finalmente, um filme de Hollywood que conta quase direitinho um pequeno, porém empolgante pedaço da história do Sul dos Estados Unidos. *Uma história americana* é um filme contido mas de grande efeito sobre o boicote aos ônibus de Montgomery. Duas mulheres — uma branca, a outra negra — estão no centro da ação, e a história do relacionamento que se desenvolve entre elas é muito reveladora, e sugere muito mais ainda sobre as ironias e contradições embutidas na luta mais ampla em prol dos direitos civis e da dignidade humana.

Iniciado em dezembro de 1955, quando Rosa Parks se recusou a ceder seu lugar a um homem branco num ônibus municipal,

o boicote deflagrou um decênio de militância de sulistas negros decididos a acabar, pedacinho por pedacinho, com o mito "Jim Crow". Boicotando o sistema de ônibus municipais, indo a pé para o trabalho, os negros de Montgomery organizaram e sustentaram o primeiro desafio bem-sucedido ao *apartheid* no Sul dos Estados Unidos. Durante os 13 longos e amargos meses que decorreram até o Supremo Tribunal se pronunciar a favor dos que protestavam, o florescente movimento em prol dos direitos civis ganhou corpo, e um jovem pastor batista chamado Martin Luther King, Jr. se transformou no seu reconhecido líder.

Mas, em vez de centralizar a ação diretamente em Luther King ou em Rosa Parks, o roteirista John Cork e o diretor Richard Pearce decidiram investigar o impacto do boicote sobre duas famílias (fictícias) de Montgomery — os Cotters e os Thompsons. Whoopi Goldberg interpreta Odessa Cotter, uma empregada com nove anos de serviço na casa dos ricos Thompsons, nos arredores de Montgomery. Sua patroa, Miriam Thompson (Sissy Spacek), é uma dona-de-casa sulista bem ao estilo de June Cleaver, que tenta arcar com as responsabilidades tanto da família quanto da sua privilegiada posição social.

A medida que relata o avanço do boicote e as provações e atribulações dos empregados domésticos obrigados a encontrar meios alternativos de chegarem ao trabalho todos os dias, o filme também explora a crescente tensão no interior dos dois domicílios. Aos poucos, Miriam Thompson acaba vendo Odessa Cotter não meramente como mão-de-obra mas como esposa e mãe, tal como ela própria. Nesse processo, Miriam se distancia do marido, um bem-sucedido incorporador imobiliário que costuma ceder facilmente aos agrados do racista Conselho de Cidadãos Brancos.

Embora um pouco idealizada pelos produtores, a família Cotter é representada em três dimensões. O lar — consistindo nos pais que dão duro, dois filhos e uma filha — passa por apertos financeiros, mas respira orgulho. Em princípio, a primogênita, uma adolescente chamada Selma, expressa hostilidade em relação ao boicote: preocupa-se em sair de casa para ver os amigos, debocha dos pastores que exortam todos a andar a pé mas continuam, eles próprios, a andar de carro.



Ônibus de Montgomery, início dos anos 50

Para os negros de Montgomery, viajar nos ônibus municipais era uma provação diária. Sentar-se obrigatoriamente na parte de trás do ônibus talvez fosse a menor das intermináveis humilhações. Mesmo nos dias de muito calor ou muito frio, os negros tinham que pagar a passagem, sair e voltar a entrar no ônibus pela porta de trás. Nas horas de pique, os motoristas às vezes aceleravam rápido antes que os passageiros negros, já tendo pagado a passagem, pudessem alcançar a porta de trás. Poucos meses antes da prisão de Rosa Parks, um motorista de ônibus fechou a porta a um negro cego e o arrastou rua afora. Outros motoristas batiam em negros e um deles chegou a baleiar um passageiro negro durante uma briga.



Whoopi Goldberg como Odessa

Uma história americana contém alguns momentos que podem ser confundidos com melodrama, mas mesmo estes soam historicamente verdadeiros. Como empregada em Montgomery nos anos 50, Odessa dobra a língua, apesar de ser continuamente submetida a insultos racistas. Num jantar natalino, por exemplo, os convidados de Norman e Miriam sentem-se livres para expressar seu desprezo aos negros, enquanto Odessa e uma outra empregada lhes servem a lauta refeição. Mais adiante, caçoam da "preguiça" dos negros, quando as duas permanecem de na mesma sala, os rostos impassíveis. Aonde quer que Odessa vá, o tratamento é o mesmo.



Martin Luther King, Jr. em 1956

O boicote aos ônibus de Montgomery

Na quinta-feira 1º de dezembro de 1955, Rosa Parks entrou num ônibus na Praça do Tribunal, no bairro comercial de Montgomery. Tinha concluído o dia de trabalho num magazine, no centro da cidade, onde era empregada como ajudante de alfaite. Sentou-se em uma fila central de assentos, disponível para negros desde que não houvesse nenhum branco em pé. No ponto seguinte, alguns brancos entraram, ocupando todos os assentos reservados aos brancos, mas sobrou um homem em pé. O motorista do ônibus, James Blake, disse aos quatro negros na fila em que estava Parks que cedessem seus lugares: só três atenderam. Quando Blake a advertiu de que ia chamar a polícia, Parks lhe disse: faça isso.

Presa, Parks, antigo membro e ex-secretária do NAACP de Montgomery, concordou com seu velho amigo E. D. Nixon e levou o caso aos tribunais. As cinco da manhã daquela sexta-feira, Nixon convidou dezenove dos pastores negros mais influentes na cidade para uma assembléia naquela mesma noite, onde ficou decidida a convocação de um boicote de um dia aos ônibus. A data do boicote foi marcada para a segunda-feira seguinte, 5 de dezembro. Entre os presentes àquela reunião de sexta à noite estava o pastor Martin Luther King, que viera um ano antes para a igreja batista da avenida Dexter.

Quando o boicote da segunda-feira se mostrou quase 100% bem-sucedido, os pastores se reuniram de novo e concordaram em formar uma associação para o progresso de Montgomery, a fim de coordenar ações futuras. Martin Luther King foi escolhido por unanimidade para presidir a associação. Naquela noite, Luther King presidiu uma assembléia pública com lotação esgotada na igreja batista da rua Holt, onde uma multidão, dentro e fora do templo, votou maciçamente a favor do prosseguimento do boicote.

Embora Luther King jamais apareça na tela, cita vários dos seus discursos originais, inclusive o que fez nessa assembléia de massas na rua Holt, em 5 de dezembro de 1955. Tendo 26 anos de idade quando o boicote começou, King, de classe média, era filho de um conhecido pastor de Atlanta. Há no filme uma cena em que Miriam entra no carro, dirige sozinha até a casa de Luther King, para ver com seus próprios olhos os danos causados por uma bomba. De fato, na noite de 30 de janeiro de 1956, uma bomba foi atirada contra o pátio da casa de Luther King; causou danos consideráveis, mas ninguém foi ferido.

De um modo geral, Selma e os dois irmãos não tomam conhecimento dos sacrifícios da mãe, mas Odessa vai levando, sem se perturbar. Todo dia, faz um esforço heróico para chegar ao trabalho; à noite volta para o lar, onde começa uma própria jornada de trabalho, cozinhando e limpando a casa para a sua própria família.

De maneira análoga, a família Thompson também ganhou profundidade emocional. Norman Thompson é visto como um pai caloroso e amantíssimo, totalmente dedicado à esposa e às duas filhas, porém, em última análise, sem força de vontade e facilmente intimidado pelas alfinetadas de seu irmão racista.

Mary Catherine Thompson, de 7 anos (já crescida, é dela a voz que faz a narração), vê o boicote polarizar as três pessoas que mais ama: a mãe, o pai e Odessa. Embora Miriam Thompson passe a levar Odessa de automóvel para o trabalho, sua consciência ainda não despertou em absoluto.

Inclusive mantém essa brecha de solidariedade branca em segredo, para que o marido não saiba. Só quando ele, irado, a enfrenta é que ela começa a avaliar sua lealdade ao casamento, aos filhos, à sua raça e à sua classe.

Curiosamente, os dois maridos partilham o mesmo ceticismo quanto a confraternizar com a outra raça. Norman Thompson diz à mulher que ir apanhar Odessa e trazê-la para o trabalho várias vezes por semana não é "a coisa certa a ser feita; não a conhecemos, não podemos sequer conhecê-la". Sobre Miriam, Herbert, o marido de Odessa, observa: "Ela não conhece a gente, ela não quer conhecer a gente." Nesse cenário, Miriam começa a juntar os pedaços da história do Sul dos Estados Unidos e da história da sua própria família. Sentada sozinha na sala de estar, folheia um álbum cheio de fotografias de membros da família com as empregadas negras. Sobre sua aceitação da segregação, diz a Odessa: "Não sabíamos de nada... [Como brancos] não questionávamos nada." Relembrando a época em que Odessa cuidava de Mary Catherine, então com catapora, Miriam pensa em voz alta: "Eu teria feito isso por sua filha?"

A consciência emergente de Miriam assume a forma de uma viagem solitária: o marido sai de casa e ela se afasta dos amigos brancos, que continuam a expressar seus arraigados preconceitos de maneira incrivelmente brusca. Em contraste, Odessa é bem recebida na sua comunidade, que lhe dá amparo em sua luta. Prova desse coleguismo é o apoio que o boicote consegue de todos os segmentos da comunidade negra de Montgomery — da classe operária e da classe média, de jovens e velhos, homens e mulheres. Para representar esta camaradagem, o filme recria as assembléias noturnas realizadas regularmente nas igrejas locais, a que compareciam, com tanta fé, os praticantes do boicote.

Neste e em muitos outros sentidos, *Uma história americana* busca a precisão histórica. Algumas partes do filme parecem um documentário e se desenrolam como tal. Por exemplo, a primeira seqüência, rodada em preto-e-branco, mostra um ônibus dos anos 50 rolando cedinho pelas ruas de Montgomery (o filme foi

**"Meus pé tão cansado,
mas minh'alma
tá descansada."**

Mae Pollard

feito em locação). Outras cenas que ajudam a sustentar a autenticidade do filme: as trabalhadoras negras pagando a passagem na entrada, saindo do ônibus, em seguida entrando de novo pela porta de trás; a passeata maciça do Conselho de Cidadãos Brancos; o estacionamento onde os motoristas se reúnem todo dia para levar os adeptos do boicote até o trabalho.

Esse estacionamento figura com destaque na última sequência do filme, quando se torna o local de um confronto violento entre os homens brancos revoltados e os empregados sitiados. Pretendendo suspender o serviço de lotações, os brancos gritam "Vai andando, *nigger*, vai andando!" Assustadas, porém decididas, as negras se dão as mãos e um passo à frente, cantando *gospel*. Odessa avança, toma a mão de Miriam e leva-a junto de si para o piquete. Mary Catherine une-se à mãe. Juntas, elas enfrentam a turba hostil, onde estão inclusive Norman e o cunhado. Com os brancos diante desta cena inédita, para eles ameaçadora, o filme atinge um "final à Hollywood" estranhamente satisfatório, reafirmando o poder da música e da solidariedade no combate ao ódio e ao preconceito racial.

Até onde sei, um confronto desse tipo jamais aconteceu naquele ano de atribulações e boicote; nem mesmo surgiu ainda, das sombras da História, o nome de alguma motorista de princípios (embora algumas mulheres brancas, como Miriam, de fato levassem suas empregadas de automóvel, para não terem que lavar pratos nem esfregar o próprio chão). De minha parte, prefiro acreditar, talvez ingenuamente, que uma anônima dona-de-casa branca passou efetivamente por uma transformação pessoal e, nesse processo, deu, como ser humano, uma lição de decência fundamental aos filhos. Nunca se sabe. Nesta instância, pelo menos, um viva para Hollywood!

Leituras de apoio

Taylor Branch, *Parting the Waters: America in the King Years 1954-1963* (Simon & Schuster, 1988)

Juan Williams, *Eyes on the Prize* (Viking, 1987)

1990/EUA/Em cores

DIRETOR: Richard Pearce; PRODUTORES: Howard W. Koch Jr., Dave Bell; ROTEIRO: John Cork; ESTÚDIO: Miramax; VÍDEO: Look Video; DURAÇÃO: 97min.

O Conselho Político de Mulheres

Embora essenciais na história do boicote aos ônibus em Montgomery, as empregadas negras e as donas-de-casa brancas não foram os únicos grupos de mulheres a desempenhar papéis de protagonistas. Jo Ann Gibson Robinson, professora de inglês na Faculdade Estadual de Alabama em Montgomery, atuava na época como chefe do Conselho Político de Mulheres, um grupo de mulheres profissionais negras que se destacavam na cidade. Tarde da noite, em 1º de dezembro de 1955, Robinson recebeu um telefonema de Fred Gray, o advogado que trabalhava com E. D. Nixon, e este lhe contou da prisão de Rosa Parks, poucas horas antes. Por conta própria, Robinson começou a organizar um boicote aos ônibus para a segunda-feira seguinte. Foi até o campus da Faculdade, bateu algumas folhas de estêncil e usou o mimeógrafo da escola para tirar 35 mil cópias, que seus alunos distribuíram por toda a cidade na sexta-feira. Quando os pastores negros de Montgomery se reuniram, naquela noite, o boicote já era um fato consumado.



Rosa Parks viajando num ônibus de Montgomery após a dessegregação

Mais tarde...

O boicote aos ônibus de Montgomery durou 382 dias e terminou em 21 de dezembro de 1956, quando Martin Luther King e outros líderes negros entraram num ônibus municipal de Montgomery e se sentaram onde bem entenderam. A dessegregação dos ônibus seguiu-se a uma decisão de 13 de novembro do Supremo Tribunal declarando inconstitucionais as leis de transporte em Montgomery, de acordo com a 14ª Emenda à Constituição americana. Mas o boicote também foi bem-sucedido por si próprio, conseguindo perto de 90% de adesão. A complicada rede de lotação montada pelo comitê de transporte sustentou o boicote, e com isso quase levou à falência a empresa de ônibus. O custo dessa rede foi alto, mas duas assembleias semanais de massas conseguiram levantar verba suficiente para mantê-la funcionando. "Este movimento foi composto apenas de pessoas negras comuns", comentou um jornalista de Montgomery, "algumas das quais ganhavam só cinco dólares semanais, mas, desses cinco, davam um para ajudar a apoiar o boicote."

E L E N C O

Dr. Strangelove	(Peter Sellers)
General "Buck" Turgidson	(George C. Scott)
General Jack D. Ripper	(Sterling Hayden)
Coronel "Bat" Guano	(Keenan Wynn)
Major T. J. "King" Kong	(Slim Pickens)

Duas horas para o Apocalipse

Two Hours to Doom, de Peter George, publicado na Grã-Bretanha sob o pseudônimo Peter Bryant, apareceu nos Estados Unidos como *Red Alert*. Até certo ponto, *Doutor Fantástico* segue de perto o enredo do romance de George, no qual um comandante demente do Comando Aéreo Estratégico ordena à 843ª Divisão de Bombardeiros que lance um ataque nuclear contra a União Soviética, sem saber que os russos já desenvolveram um sistema de retaliação automática. Mas Kubrick fez uma alteração decisiva no final: em *Two Hours to Doom*, a bomba atômica se parte e a humanidade é poupada. No parágrafo final do romance, o presidente americano, abalado pelo encontro próximo com a catástrofe, promete dedicar o restante de seu mandato à busca da paz. Kubrick não oferece um final de conveniência nem pesadas mensagens didáticas: fiel à sua visão comicamente macabra, ele conduz a implacável e definitiva lógica da teoria da dissuasão à sua horripilante conclusão.



DOUTOR FANTÁSTICO Dr. Strangelove

Paul Boyer

A suprema liderança militar e civil dos Estados Unidos reúne-se para uma assembléia de urgência na capital do país. Uma inesperada crise na Guerra Fria ameaça desencadear uma guerra termonuclear capaz de destruir o mundo. Uma longa e prolíxa mensagem chega de Moscou, com o *premier* soviético ora tendo rompantes de indignação, ora gaguejando com medo do que o futuro nos reserva. Os estrategistas americanos avaliam com ar solene a mensagem: o primeiro-ministro da União Soviética enlouqueceu? Está bêbado? Com o destino da humanidade pendendo na balança, as horas passam e o mundo caminha cada vez mais para o apocalipse nuclear.

Esta seqüência pode parecer uma sinopse de *Doutor Fantástico*, de Stanley Kubrick, mas o fato é que aconteceu mesmo. Durante a crise dos mísseis cubanos, em outubro de 1962, a Casa Branca recebeu uma mensagem longa, quase incoerente, de Nikita Khruchev, que levou os assessores de cúpula do presidente John F. Kennedy a se perguntarem se o líder soviético estava de porre. Muito mais do que muita gente poderia acreditar, *Doutor Fantástico* espelha com fidelidade esse período histórico, no qual o destino do mundo pareceu frequentemente refém de um acidente, um cálculo malfeito ou a falibilidade da espécie humana.

Naturalmente, *Doutor Fantástico* não é um filme histórico no sentido convencional; os acontecimentos meticulosos que ele retrata jamais aconteceram. Mas esta comédia macabra tem ressonâncias históricas. Ela capta um momento específico e oferece um retrato satírico porém identificável do pensamento estratégico e do clima cultural da época. O diretor Stanley Kubrick e seus co-roteiristas transmitem com muita precisão a lógica absurda da teoria da dissuasão, a paranóia da Guerra Fria e o nervosismo nuclear do início dos anos 60.

Tendo diminuído um pouco após o patamar a que chegara em Hiroshima, o medo da ameaça atômica aumentou dramaticamente depois de 1954, à medida que testes com bombas de hidrogênio no Pacífico espalhavam radiatividade por toda a América do Norte. Enquanto os ativistas exigiam a interrupção dos testes, os romancistas, editores de revistas, escritores de ficção científica e cineastas divulgavam a ameaça. *A hora final* (1957), de Neville Shute, filmado em 1959, foi um dos produtos desse clima de apreensão. Outro foi o romance *Two Hours to Doom* (1958), a base de *Doutor Fantástico*.

O pavor intensificou-se no início dos anos 60 quando o presidente Kennedy, cuja campanha eleitoral em 1960 denunciara que os Estados Unidos tinham ficado para trás na corrida armamentista, aprovou a construção de novos mísseis nucleares para tentar empatar com a União Soviética. Após brigar com Khruchev por causa do Muro de Berlim, em julho de 1961, Kennedy advertiu os americanos quanto aos perigos da guerra atômica e exigiu um programa urgente de construção de abrigos antiatômicos. Colegiais passaram a se esconder debaixo de suas



Henry Kissinger
Muito antes de se tornar o principal assessor de política externa do presidente Richard Nixon, Henry Kissinger construiu a

reputação de historiador da diplomacia, depois a de estrategista nuclear. Seu primeiro livro, *A World Restored*, um estudo erudito sobre os estadistas conservadores que reorganizaram a Europa depois de Napoleão, lhe valeu a cadeira de professor em Harvard. Passando em *Nuclear Weapons and Foreign Policy* (1957) da História às questões estratégicas contemporâneas, Kissinger exortou os Estados Unidos a desenvolverem uma parafernália de armas atômicas táticas, que garantiriam um poder de dissuasão adicional em face da ameaça soviética. Em *The Necessity of Choice* (1961), fez uma advertência sombria quanto à crescente "escassez de mísseis", que estimulou o expansionismo soviético e até mesmo a chantagem nuclear contra os Estados Unidos.



Edward Teller
Natural da Hungria, Edward Teller, um brilhante físico que trabalhou durante a guerra no Projeto Manhattan,

também fugira da Europa, como Kissinger, após a ascensão de Hitler ao poder. Em Los Alamos, Teller ficou convencido da viabilidade de uma arma termonuclear extremamente poderosa. No Laboratório de Radiação Lawrence Livermore, da Universidade da Califórnia, ele supervisionou, em 1952, o desenvolvimento e os testes da primeira bomba de hidrogênio. Ávido fomentador da Guerra Fria, usou do seu considerável prestígio para pressionar em prol da contínua expansão do arsenal nuclear americano, opondo-se energicamente ao tratado de limitação dos testes, em 1963. Teller — que tinha sobrancelhas grossas, olhos engravados e olhar penetrante — simbolizava os cientistas politizados que ajudaram a acelerar a corrida armamentista. Seus adversários pacifistas reconheciam sua influência. E, em 1970, lhe apresentaram o troféu "Dr. Fantástico" em tom de irreverência.



Werner von Braun
Louro, de olhos azuis, bem-apeado, Werner von Braun pertencia à pequena nobreza da Prússia e tinha 21 anos quando

Adolf Hitler subiu ao poder, em 1933. Um dos primeiros entusiastas dos foguetes, esse "garoto prodígio" tornou-se um dos principais técnicos no programa balístico nazista, em Peenemünde, no mar Báltico. Entrando para o Partido Nazista em 1940, ajudou a convencer Hitler a dar prioridade máxima ao programa. Em setembro de 1944, a equipe de Peenemünde lançou o primeiro foguete V-2 contra Londres. No final da guerra, Von Braun fugiu para a Baviera a fim de render-se aos americanos e não aos russos. No final de 1945, assinou contrato com o exército dos Estados Unidos. "Da próxima vez, quero estar do lado vitorioso", diria mais tarde. Em 1950, trabalhava no Arsenal Redstone do exército, em Huntsville, Alabama, dirigindo mais de cem cientistas e engenheiros alemães com os quais havia trabalhado na época de Hitler.

Em *Doutor Fantástico*, Peter Sellers interpreta um triunvirato de personagens: o fleumático presidente Muffley; o lúgubre ajudante-de-ordens do general Ripper, capitão Lionel Mandrake; e o papel-título Dr. Fantástico, o ex-nazista Unwertiglebe que, depois da guerra, mudou de nome. Em matéria de armas, o presidente Muffley consulta frequentemente Fantástico, guru número um do Pentágono, que lhe explica as complexidades da estratégia nuclear. Para esse personagem horrivelmente aleijado e sempre sorridente, Kubrick combinou elementos de Henry Kissinger, do físico Edward Teller e do ex-cientista nazista Werner von Braun, o pai da bomba V-2.



General Curtis LeMay

O verdadeiro general Ripper

Como chefe quase lendário do Comando Aéreo Estratégico nos anos 50, o devorador de charutos Curtis LeMay encarna o protótipo do fanático general do filme, Jack D. Ripper. LeMay jamais viu um plano de bombardeio de que não gostasse. Em 1957, comentou que, se algum dia um ataque soviético parecesse provável, planejava "arrancar-lhes a merda de dentro antes de eles decolarem do chão". Advertido de que um ataque preventivo não era política oficial americana, LeMay respondeu: "Não, não é política nacional, mas é a minha política." Em 1962, como membro do EXCOM, a equipe de cúpula que aconselhou o presidente Kennedy durante a crise dos mísseis em Cuba, LeMay recomendou um ataque aéreo de barragem aos silos de mísseis em Cuba seguido da invasão à ilha. Já na reserva da aeronáutica, concorreu à Vice-Presidência do país, em 1968, na chapa encabeçada pelo demagogo George C. Wallace, do Alabama. Indagado sobre o que faria a respeito da Guerra no Vietnã, LeMay disse que "bombardearia o Vietnã do Norte de volta à idade da Pedra".

Sterling Hayden, o ator que interpreta o general Ripper, assinou seu primeiro contrato com a Paramount em 1940. No ano seguinte, fez duas produções B, *Virginia* e *Bahama Passage*, em seguida entrou para o corpo de fuzileiros navais, depois de Pearl Harbor. Foi então transferido para o Bureau de Serviços Estratégicos, o precursor da CIA. Entre 1943 e 1945, Hayden serviu na Grécia e na Iugoslávia com os guerrilheiros; simpatizante da causa de Tito, entrou até para o Partido Comunista, por seis meses, em 1946. Quatro anos depois, seu nome constou da lista negra marxista, mas ele o limpou em 1951 quando concordou em apresentar provas circunstanciais à Comissão de Atividades Antiamericanas do Congresso. Dizendo que queria remover "a nuvem que paira sobre meu nome", Hayden qualificou sua militância no partido de "a coisa mais burra e mais ignorante que já fiz na vida", acrescentando que "eu fui a única pessoa a comprar um iate e entrar para o Partido Comunista na mesma semana!".

carteiras, durante testes nucleares simulados, e aprenderam a "se abaixar e se proteger" com um desenho animado da defesa civil protagonizado pela tartaruga Bert. A crise dos mísseis em Cuba foi apenas o mais assustador de uma série de eventos que tornou a ameaça nuclear verdadeiramente aterrorizante. *Doutor Fantástico*, lançado em janeiro de 1964, nasceu desse acúmulo de alarmes atômicos.

No entanto, *Doutor Fantástico* faz mais do que refletir a ansiedade atômica generalizada da época; o filme oferece também uma percepção das discussões estratégicas daquele tempo. Nos anos 50, os políticos americanos desenvolveram a teoria da dissuasão como o meio mais seguro de evitar a guerra nuclear. Acreditavam que o medo de uma retaliação maciça oferecia a dissuasão mais confiável contra um ataque nuclear. Mas como podia tal ameaça de retaliação ser confiável quando o atacante podia destruir os centros de comando e os controles responsáveis pelo lançamento de um contra-ataque? Esse dilema ensejou estudos sobre sistemas de reação automática que não exigiriam a intervenção humana. Em *On Thernomuclear War* (1960) e *Thinking About the Unthinkable* (1962), o estrategista da empresa RAND Corporation, Herman Kahn, discutia friamente (embora acabasse por rejeitar) essa estratégia. Mas esta discussão arcana fascinou Kubrick — que, em 1963, contou que possuía "setenta ou oitenta livros" sobre estratégia nuclear e que em *Doutor Fantástico* simplesmente traduziu esse seu fascínio em uma comédia macabra.

Kubrick retrata um holocausto nuclear que nasce da interseção entre a estratégia atômica contemporânea e a falibilidade humana. A ação tem início quando o demente general Jack D. Ripper, encarregado de uma unidade do Comando Aéreo Estratégico na base aérea de Burpelson, dispara um ataque nuclear não-autorizado contra a Rússia. Conforme as cláusulas do Plano de Ataque R, projetado como salvaguarda retaliatória, caso Washington fosse destruída, só o general Ripper possuía o código necessário para chamar os aviões de volta. Quando o presidente Merkin Muffley entra em contato com o inebriado *premier* soviético Kissev, para adverti-lo do perigo, ficamos sabendo que os soviéticos já construíram uma "máquina do apocalipse". Na hipótese de um ataque americano, essa bomba enorme explodirá automaticamente criando uma "mortalha apocalíptica" de radiação, capaz de envolver a Terra e matar todas as formas de vida no planeta.

Doutor Fantástico é historicamente exato? Num sentido amplo, sim. As informações sobre o arsenal atômico dos Estados Unidos e a capacidade dos bombardeiros B-52 são precisas. De fato o lema da base de Burpelson, proclamando que "A paz é a nossa profissão", adornava algumas bases do comando aeronáutico americano. Os desvarios do general Buck Turgidson sobre os atrasos na "corrida para o apocalipse" e os "silos" fazem eco direto à retórica de Kennedy em 1960 sobre a "escassez de mísseis"; e a frase de Turgidson descrevendo uma guerra nuclear onde as baixas americanas "deixariam nossos cabelos arrepiados" capta o jargão de militares tais como o ex-comandante da força aérea, o general Curtis LeMay.

Mas a aeronáutica dos Estados Unidos refutou, irritada, a premissa básica do filme — uma ordem de ataque que não poderia receber contra-ordem: em uma situação desse tipo, as tripulações só atacariam se recebessem instruções adicionais explícitas, confirmando a ordem original. Mas, ainda que tenha representado mal a política do comando atômico, *Doutor Fantástico* captou com precisão o desconforto popular cada vez maior com a ciência e a tecnologia, bem como o

medo, também cada vez maior, de uma escalada armamentista além de qualquer controle. À medida que os estoques nucleares aumentavam e o tempo de ataque dos ICBMs (mísseis balísticos intercontinentais) diminuía de horas para minutos, crescia o potencial para a catástrofe.

Auto-exilado, morando na Inglaterra, Kubrick captou brilhantemente a paranoia da Guerra Fria. Em seu claustrofóbico escritório, o contemplativo general Ripper é a incorporação ambulante dos medos que pairavam na esfera cultural da época. Estabelecendo uma relação entre suas obsessões anticomunistas e sua ansiedade em torno da fluorização do suprimento de água, Ripper conclui que só um ataque preventivo será capaz de salvar os Estados Unidos e garantir a pureza permanente dos "preciosos fluidos corpóreos" de seus cidadãos. As seqüências em que o destino do mundo depende da disponibilidade de uma moeda de dez *cents* para um telefonema em um aparelho público e da capacidade de o presidente Muffley conseguir falar com a seção de Informações, em Omsk, resumem tanto o horror quanto o absurdo da corrida armamentista nuclear.

Kubrick também foi um dos primeiros a explorar a natureza machista da estratégia nuclear, um tema muito discutido, mais tarde, por psiquiatras e feministas. O título original do filme e a maioria dos nomes de personagens sugerem um erotismo pervertido. A começar pela célebre seqüência do reabastecimento do B-52, o filme é saturado de sexo. O general Ripper manuseia um enorme charuto fálico enquanto fala de seus problemas sexuais. Quando o holocausto se aproxima, o Dr. Fantástico, sempre cheio de recursos, descreve como repovoaria o planeta através de coitos ininterruptos, com mulheres sensuais escolhidas em função de seus atributos físicos. E, no final do filme, o capitão do B-52 interpretado por Slim Pickens monta uma bomba de hidrogênio e a cavalga rumo ao alvo brandindo seu chapéu de vaqueiro com um prazer que beira a orgia.

Por último, *Doutor Fantástico* foi longe na demolição do gênero tradicional de filmes de guerra. O ataque a Burpelson por tropas do exército que tentam capturar o general Ripper é filmado como se fosse um documentário e montado como uma costureira seqüência de combate. A bordo de um dos B-52s rumando para a Rússia, ouvem-se ao fundo tambores ao som de *When Johnny Comes Marching Home Again*, quando Slim Pickens inspira a tripulação com sua cafona homilia sobre a importância da missão. Quando as nuvens do cogumelo atômico finalmente sobem ao céu, Vera Lynn canta *We'll Meet Again* — uma canção de 1939, indelevelmente associada à postura heroica da Inglaterra na Segunda Guerra Mundial. Não só a guerra, mas também os filmes de guerra, sugere Kubrick, jamais voltarão a ser os mesmos.

Leituras de apoio

Paul Boyer, *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age* (University of North Carolina Press, 1994)

George W. Linden, "Dr. Strangelove Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb", em *Nuclear War Films*, editado por Jack G. Shaheen (Southern Illinois University Press, 1978)

1964/EUA/P&B

DIRETOR: Stanley Kubrick; PRODUTOR: Stanley Kubrick; ROTEIRO: Stanley Kubrick, Peter George, Terry Southern; ESTÚDIO: Columbia; DURAÇÃO: 93min.

Outra versão do Apocalipse

Dois filmes de 1964 exploraram o tema da devastação atômica accidental. O outro, *Limite de segurança*, era baseado no romance *Fail-Safe*, best seller de 1962 escrito por Harvey Wheeler e Eugene Burdick. Enquanto *Doutor Fantástico* apresentava o holocausto nuclear como uma comédia macabra, *Limite de segurança* contava a história por linhas certas. (Curiosamente, *Limite de segurança* seguiu *Two Hours to Doom* de Peter George tão de perto que George até processou os produtores por plágio; a questão foi acertada fora dos tribunais.) Embora dirigido por Sidney Lumet e apresentando a estrela Henry Fonda como o presidente dos Estados Unidos, *Limite de segurança* não conseguiu captar a imaginação do público. Ao contrário, a versão sardônica do apocalipse de Kubrick, e não o tratamento sério de Lumet, é que se tornou clássica.



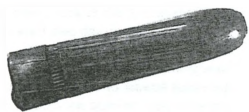
Mais tarde...

Doutor Fantástico surgiu num momento de transição na história nuclear dos Estados Unidos. O terror das armas atômicas, atenuado pelo Tratado de Limitação de Testes Nucleares de 1963, diminuiu ainda mais durante a distensão da era Nixon, na medida em que novos acordos de controle de armas iam sendo assinados. Mas, no início dos anos 80, os temores foram subitamente revidados com o acúmulo militar de armas e a retórica beligerante do presidente Ronald Reagan, em seu primeiro mandato. Mais uma vez, as ressuscitadas ansiedades nucleares produziram uma verdadeira precipitação radiativa de romances, poemas, filmes e — algo novo — especiais de TV sobre a guerra termonuclear.

No início dos anos 90, o fim da Guerra Fria saudou o desmantelamento de muitos arsenais nucleares, mas, à medida que diminui a ameaça atômica, os perigos das décadas anteriores parecem, retrospectivamente, ainda maiores. Pela primeira vez apareceram os relatos de acidentes atômicos e de cálculos errados; informações saídas da extinta União Soviética revelaram que, em dado momento, os soviéticos puderam de fato construir (ou pelo menos desenvolver) um sistema de retaliação totalmente automático que, na eventualidade de um ataque, teria sido deflagrado independentemente — ou seja, a temida "máquina do juízo final" que é o *deus ex machina* definitivo em *Doutor Fantástico*. Stanley Kubrick, hoje se vê, estava mais próximo da verdade do que ele próprio se dava conta na época.

ELENCO

Jim Garrison	(Kevin Costner)
Liz Garrison	(Sissy Spacek)
David Ferrie	(Joe Pesci)
Clay Shaw	(Tommy Lee Jones)
Lee Harvey Oswald	(Gary Oldman)



A "bala mágica"

Garrison e os meios de comunicação

Em *JFK*, Jim Garrison demonstra indignação com uma reportagem do noticiário da NBC atacando a sua investigação. (A verdadeira reportagem foi ao ar em 19 de junho de 1967 e acusava Garrison de tentar subornar testemunhas.) O filme, no entanto, não mostra a manipulação dos meios de comunicação por Garrison. Entre a prisão de Clay Shaw, a 1ª de março de 1967, e o início de seu julgamento, em 21 de janeiro de 1969, o promotor público de Nova Orleans conduziu sua própria campanha publicitária. No programa *Tonight Show* de Johnny Carson e na revista *Playboy*, Garrison denunciou Lyndon Johnson, a CIA, o FBI e neonazistas não-identificados como implicados no crime. Declarou a Jim Phelan, do *Saturday Evening Post*, que o assassinato de Kennedy foi "um crime de homossexuais" arquitetado por David Ferrie, Shaw, Jack Ruby (cujo nome gay era "Pinkie", alegava Garrison) e Lee Harvey Oswald ("um franco-atirador incapaz de satisfazer sua própria esposa", disse Garrison a Phelan).

JFK: A PERGUNTA QUE NÃO QUER CALAR

Stanley Karnow

crédito a nenhum dos dois, Stone citou Shakespeare e George Santayana para reforçar este argumento: "O que é passado é prólogo. Esquecer esse passado é ser condenado a revivê-lo." Quem diria que a cruzada cinematográfica de Stone chegaria às vezes a limites tresloucados!...

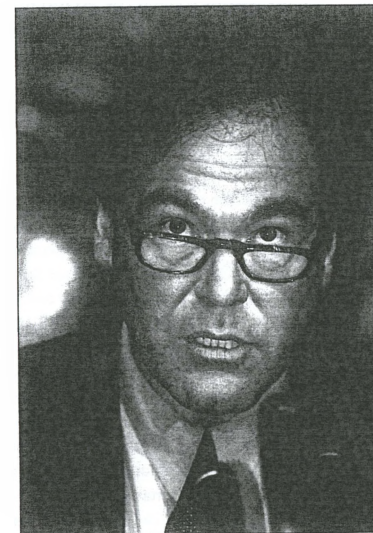
Para Stone, o momento definidor é o Vietnã, onde ele serviu como soldado de infantaria. Stone ganhou prêmios da Academia de Hollywood por dois bons filmes de guerra, *Platoon* e *Nascido em Quatro de Julho*, mas fracassou com *Entre o céu e a terra*, uma tentativa elogiável de retratar as provações de uma vietnamita acuada pelo conflito. Nesse meio tempo, fez *JFK*, que também trata do Vietnã. Stone baseou *JFK* no livro *JFK: Na trilha dos assassinos*, de Jim Garrison, que é também o herói do filme. Controvertido ex-promotor público de Nova Orleans, Garrison teve sua carreira interrompida ao refutar a versão da Comissão Warren sobre o assassinato de Kennedy. O filme endossa essa interpretação e denuncia uma conspiração de gaviões do mais alto nível para orquestrar às escondidas a morte do presidente a fim de impedi-lo de se retirar do Sudeste asiático após a reeleição, em 1964. Os supostos culpados por esse "golpe de Estado" iam dos militares à polícia de Dallas e da comunidade de informações às multinacionais, tendo Lyndon Johnson e J. Edgar Hoover como "cúmplices após o fato".

Lançado em 1991, o filme foi amplamente atacado por políticos, comentaristas e professores universitários como uma prepotente e até alarmante deformação da realidade. Essa grita elevou o *status* de Stone em Hollywood, que se alimenta da publicidade. Mas Stone não se sente gratificado com a mera atenção. Mais do que seus colegas de *show business*, muitos dos quais acreditam que a fama os torna especialistas em tudo, desde a previdência social até o controle de armamentos, Stone anseia desesperadamente por respeito. Quer ser respeitado. Ficou furioso com um artigo de George Lardner no *Washington Post*, que definiu *JFK* como "o limite da paranóia". Tais ataques parecem confirmar a opinião de Stone sobre si mesmo: uma vítima do *establishment* entrincheirado. Em furiosa reação a Lardner, ele lembrou a campanha dos jornais de Hearst para boicotar *Cidadão Kane*. Estava implícito: os mesmos demônios que conspiraram para a morte de Kennedy estavam aí para acabar com ele.

Desde seu nascimento, a indústria cinematográfica gerou evangelistas de quase toda espécie. D. W. Griffith garantia ter sido ordenado por Cristo para produzir filmes exaltando a "fraternidade humana". Os últimos filmes de Chaplin pregavam a paz mundial. Louis B. Mayer celebrava as virtudes da classe média. E John Wayne personificava o patriotismo americano. A ambiciosa meta de Oliver Stone, como ele próprio confirmou, era "começar a alterar as coisas" mediante "o exame dos anos 60, não enquanto História, mas como uma década decisiva para a geração do pós-guerra que chegou ao poder nos anos 90". Sem dar



Jim Garrison



Oliver Stone

Earling Carothers "Jim" Garrison serviu na Guarda Nacional americana durante a Segunda Guerra Mundial, até entrar para a Faculdade de Direito de Tulane, no outono de 1946. Formado, trabalhou como agente do FBI por dois anos, até que, cansado das investigações de rotina sobre a lealdade alheia, voltou ao serviço ativo na Guarda. Em outubro de 1952, médicos militares afastaram-no do serviço diagnosticando nele uma "neurose grave e incapacitante". Garrison, mais tarde, alegou que estava com disenteria causada por amebas, a qual os médicos haviam confundido com ansiedade aguda.

Em 1954, Garrison entrou para a equipe do promotor público de Nova Orleans, Richard Dowling. Atuou como promotor público adjunto até 1958, quando voltou à prática particular. Em 1961, não tendo conseguido vencer um julgamento, Garrison derrotou Dowling em uma eleição de quatro turnos para a promotoria pública. Empossado, consolidou sua reputação de levantar acusações sensacionais — e com isso ganhar manchetes de primeira página — embora em tais casos raramente obtivesse a condenação.

Embora focalize a investigação conduzida por Jim Garrison (interpretado por Kevin Costner), *JFK* inclui numerosos *flashbacks*. Para reconstituir o assassinato de Kennedy, o diretor Oliver Stone colocou um pistoleiro atrás da cerca de paliçada, no famoso "monte de relva" da praça Dealey. À Comissão Warren, um sinalheiro ferroviário (Sam Holland) contou ter visto um "jato de fumaça" pouco depois dos tiros. Muitos teóricos da conspiração acreditam que a história de Holland seja a prova da existência de um segundo assassino. Mas, quando filmou a sequência, Stone teve dificuldade de encontrar um rifle que produzisse fumaça bastante para um jato poder ser visto na tela. Para produzir o necessário efeito visual, o contra-regra de Stone precisou injetar fumaça com a ajuda de um fole.



Membros da Comissão Warren em frente ao depósito de livros da Escola do Texas

A Comissão Warren

Em 29 de novembro de 1963, uma semana após o assassinato, Lyndon Johnson assinou a Ordem do Executivo número 11.130, criando uma comissão presidencial destinada a investigar os acontecimentos de Dallas. A lista de sete membros, presidida pelo juiz do Supremo Tribunal, Earl Warren, compreendia os deputados Hale Boggs e Gerald Ford; os senadores John Sherman Cooper e Richard Russell; o ex-diretor da CIA Allen Dulles; e John J. McCloy, ex-presidente do Banco Mundial que havia coordenado as atividades de desarmamento para o governo Kennedy. A Comissão Warren, que Oliver Stone ataca reiteradamente em *JFK*, tinha dupla incumbência: descobrir as circunstâncias do crime e desfazer boatos que pudessem, segundo Allen Dulles, interferir no bom funcionamento do governo, nos Estados Unidos ou no estrangeiro.

Começando com Marina Oswald, em 3 de fevereiro de 1964, os advogados da comissão passaram seis meses colhendo depoimentos de 552 testemunhas. Gerald Ford teve o melhor índice de comparecimento, atendendo a 75% dos testemunhos; Richard Russell, o pior, ouvindo apenas 6%. Enquanto isso, o FBI conduziu por conta própria 25 mil entrevistas e produziu mais de 2.300 relatórios de investigação.

Apesar de todo esse dilúvio, o FBI escondia importantes informações, e a CIA idem. O FBI, por exemplo, apagou o nome, endereço e número do telefone do agente especial de Dallas, James Hosty, do livrinho de endereços de Lee Oswald, antes de enviar o caderninho à comissão. (Dez dias antes do crime, Hosty recebeu de Oswald um bilhete, que mais tarde destruiu, a conselho do chefe do FBI em Dallas, J. Gordon Shanklin. Ele jamais mencionou o bilhete à comissão, e sua existência só foi revelada em 1975.) Enquanto isso, a CIA e o membro da comissão Dulles jamais revelaram a existência de complôs conjuntos da CIA e da Máfia para matar Fidel Castro.

Em 24 de setembro de 1964, a comissão entregou seu relatório de 888 páginas ao presidente Johnson, cujo comentário inicial foi: "É pesado!"

Não possuo credenciais para julgar Stone como cineasta — embora muitos críticos, inclusive alguns que encaram a sua tese com repugnância, aplaudam *JFK* como uma obra-prima em termos de técnica. Também não tenho competência para avaliar a abordagem que o filme faz do assassinato de Kennedy, que, analisado e discutido *n* vezes, ainda deixa perplexa a maioria dos americanos. Mas sinto-me abalizado para comentar a perspectiva que o filme tem do Vietnã, porque passei mais de quarenta anos cobrindo aquelas guerras — desde a luta fútil da França para recuperar o seu império asiático até os helicópteros decolando freneticamente do telhado da embaixada americana em Saigon. Reexaminei esse tema em profundidade ao preparar meu livro *Vietnam: A History*, bem como uma série de documentários para a rede PBS, "Vietnam: A Television History".

No cerne de *JFK* está a premissa de Stone de que, se vivesse, Kennedy teria abandonado o Vietnã. Como prova disso, Stone cita um plano de Kennedy para repatriar mil assessores americanos no final de 1963, como prelúdio de uma retirada completa. Mas Johnson, alega Stone, estava decidido a intensificar a guerra e, pouco depois, após tomar posse, deu a contra-ordem. Avalio a dificuldade de lidar com situações complicadas no cinema. Mas Stone, para dar ênfase à sua proposta, deturpou esse episódio a ponto de torná-lo irreconhecível.

No início de 1963, o austero presidente do Vietnã do Sul, Ngo Dinh Diem, reprimia dissidentes internos e lançava o país ao caos. Temendo que os tumultos beneficiassem os insurgentes comunistas, Kennedy teve a idéia de trazer de volta para casa mil dos 16 mil assessores militares americanos, como uma forma de convencer Diem a se conduzir com mais flexibilidade. A decisão de Kennedy foi codificada no NSAM (Memorando de Ação de Segurança Nacional) número 263. A finalidade era "indicar nosso descontentamento" com Diem e criar nele "incertezas significativas quanto às futuras intenções dos Estados Unidos". Kennedy contava que o plano, que também previa uma redução das forças americanas nos dois anos subsequentes, daria aos sul-vietnamitas a oportunidade de reforçar a si mesmos.

Mas nada, nos pronunciamentos públicos de Kennedy, insinuava que, mesmo remotamente, ele vislumbrasse um esvaziamento rápido do Vietnã. Em entrevista a Walter Cronkite, no início de setembro de 1963, ele reafirmou sua convicção na teoria do dominó, acrescentando: "Não concordo com os que dizem que devemos sair de lá." Reiterou esse pensamento em uma conversa com Chet Huntley: "Não estamos lá para perder uma guerra." No discurso que teria feito em Dallas, ia declarar que o envolvimento no Sudeste asiático podia ser "doloroso, arriscado e custoso (...), mas não nos atrevamos a nos cansar da tarefa". Robert Kennedy repetiu a mesma tese, numa entrevista sobre história oral, dizendo que o presidente "sente uma razão forte e irresistível para estar no Vietnã, e sente que vamos ganhar a guerra...". Quando indagado se seu irmão algum dia teria pensado em "cair fora", Bobby respondeu: "Não."

Três dias após o assassinato de Kennedy, o governo Johnson divulgou suas diretrizes iniciais para o Vietnã no NSAM de número 273. Com pequenas modificações, Johnson perpetuava a política kennediana. Um trecho de seis segundos em *JFK* mostra os dois documentos — é Oliver Stone tentando representar a virada de Johnson como uma abordagem nova, mais beligerante. Mas Larry Ber-

man, professor da Universidade da Califórnia em Davis, assíduo estudioso da Guerra do Vietnã, investigou praticamente todas as fontes disponíveis sobre o período e não descobriu qualquer indicio de verdadeiras mudanças.

O presidente Kennedy deixou claro que a repatriação dos assessores dependia do desempenho das tropas sul-vietnamitas: a menos que elas estivessem treinadas para assumir o controle, os americanos permaneceriam lá. Johnson ordenou a retirada americana, mas esta não passou, essencialmente, de uma manobra contábil. Enquanto mil homens voltavam para os Estados Unidos, outros mil chegavam ao Vietnã; em dezembro de 1963, as forças eram as mesmas de sempre.

Em uma das seqüências-chave de *JFK*, um agente secreto relata a Garrison a recepção na Casa Branca, no final de 1963, em que Johnson disse aos chefes do estado-maior: "Esperem só até eu me eleger e então vocês terão a sua guerra." Stone, conforme admitiu, tomou esta anedota emprestada do meu livro, e estou convencido de que ela é autêntica, porque a ouvi do general Harold K. Johnson, então chefe do estado-maior do exército, convidado para a mesma festa. Usei a história para ilustrar a prática de Lyndon Johnson de fazer promessas diferentes a facções diferentes. Naquela instância, ele alviou que, apacando-lhes a fúria, poderia arregimentar seus aliados conservadores no Capitólio para a sua agenda social liberal. Ao mesmo tempo, conforme escrevi, confidenciou a congressistas que tinham dúvidas sobre o Vietnã que não tinha a menor intenção de se envolver naquela "maldita naçãozinha sacal". Mas Stone, para retratar Lyndon Johnson como um fomentador de guerras, retirou a anedota do seu contexto.

JFK à parte, permanece a questão do que Kennedy teria feito se vivesse: teria saído do Vietnã ou, como fez Lyndon Johnson, teria provocado a escalada da guerra? Ninguém jamais saberá. Meu palpite é que ele se comportaria tal como Johnson, em vista do clima na Guerra Fria na época. Mas Stone pode ficar com a palavra final. Amigos meus que dão aulas sobre o Vietnã em mídias e faculdades já me disseram que, para a maioria de seus alunos, *JFK* retrata a verdade.

Leituras de apoio

Stanley Karnow, *Vietnam: A History* (Viking, 1983)
Gerald Posner, *Case Closed* (Random House, 1993)

1991/EUA/Em cores

DIRETOR: Oliver Stone; PRODUTORES: A. Kitman Ho, Oliver Stone; ROTEIRO: Oliver Stone, Zachary Sklar; ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 189min.

"Vocês terão a sua guerra"

Johnson concordava com o ditado segundo o qual "as guerras são sérias demais para serem confiadas a generais". Ele sabia, como declarou certa vez, que as forças armadas "necessitam de batalhas, bombas e balas para serem heróicas" e que elas, podendo, o arrastariam para um conflito qualquer. Mas também sabia que os lobistas do Pentágono, dos melhores do ramo, podiam convencer os conservadores no Congresso a sabotarem sua legislação social, a menos que lhes satisfizesse as exigências. Enquanto se preparava para a campanha presidencial de 1964, Johnson ficou particularmente suscetível a qualquer jargão que pudesse rotulá-lo de ser "manso com os comunistas", caso se retirasse do desafio no Vietnã. Assim, político que era, amansou a fúria e o afã com promessas que talvez jamais tivesse a intenção de cumprir. Em uma recepção na Casa Branca, no Natal de 1963, por exemplo, ele comentou com os chefes do estado-maior das forças armadas: "Esperem só até eu me eleger, e então vocês terão a sua guerra."



Vietnam: A History, de Stanley Karnow

Mais tarde...

Uma vez chegado a tribunal, o caso de Jim Garrison contra Clay Shaw rapidamente se desfez. Acrescentado à última hora à lista de testemunhas de Garrison, o contador nova-iorquino Charles Spiesel disse em seu depoimento que comparecera em 1963 a uma festa na qual Ferrie, Shaw e Oswald discutiram planos para matar Kennedy. Mas, sob interrogatório cerrado, Spiesel revelou também que seu psiquiatra e a polícia estavam conspirando para interferir em seus processos mentais; e que tirava as impressões digitais da própria filha toda vez que ela voltava da Faculdade, para ter certeza da sua identidade.

Embora tenham tirado conclusões diferentes das de Garrison após o julgamento, muitos estudiosos do crime se beneficiaram das informações e dos novos elementos ali apresentados, graças ao poder que Garrison tinha de intimidar pessoas — sobretudo o filme em oito milímetros rodado por Abraham Zapruder, visto em público pela primeira vez no caso Shaw. Durante cinco anos, a Time-Life guardou com o máximo zelo o filme de Zapruder sobre o assassinato, enfrentando o tempo todo a intimação de Garrison, até o Supremo Tribunal ordenar a entrega do filme, que daquele instante em diante passou a ser pirateado.

Anderson (Gene Hackman)

Ward (Willem Dafoe)



O Verão da Liberdade

Durante o outono de 1963 no Mississippi, o Conselho de Organizações Federadas (COFO), uma coligação de grupos religiosos e civis, patrocinou o Voto da Liberdade a fim de provar que os negros sabiam votar, caso tivessem oportunidade. Para ajudar na realização desse escrutínio, Bob Moses, da Comissão Coordenadora Estudantil da Não-Violência (SNCC), colaborou com Allard Lowenstein para trazer de Yale e de Stanford estudantes brancos voluntários, que foram de porta em porta, nos bairros negros, difundindo a idéia.

Em uma assembléia interna do SNCC, uma semana após a eleição, Moses propôs a etapa lógica seguinte, como parte do esforço para inscrever eleitores: a organização de um partido político que desafiasse os membros brancos do Mississippi na Convenção Nacional do Partido Democrata, em 1964. Mas mesmo no COFO faltavam dinheiro e pessoal para uma tarefa dessas. A solução óbvia foi convidar mais voluntários brancos para o Mississippi, o que asseguraria a atenção da imprensa e ajudaria também nos esforços para levantar fundos.

Em junho, quase mil voluntários — três quartas partes deles brancos, quase metade deles mulheres — se apresentaram para um curso de treinamento de uma semana na Faculdade Feminina Western, em Oxford, Ohio. Eles foram continuamente advertidos dos perigos que os aguardavam no Mississippi (perigos esses mostrados em *Mississippi em chamas*). “Não existe sequer uma linha divisória entre a vida e a morte”, disse um treinador da SNCC, “apenas uma fina mancha.”

MISSISSIPPI EM CHAMAS

Mississippi Burning

William H. Chafe

um homem branco em Montgomery, em 1955; os quatro calouros negros da Faculdade Agrícola e Técnica de Carolina do Norte que se sentaram no balcão de uma lanchonete Woolworth e exigiram o mesmo serviço reservado aos brancos; os Cavaleiros da Liberdade que suportaram espancamentos e abusos para garantirem tratamento igual nos pontos de ônibus; e os incontáveis milhares de americanos negros, reforçados por alguns brancos, que arriscaram a vida para tirar seus títulos de eleitor e com isso pôr fim às iniquidades sofridas pelos cidadãos de segunda classe e à segregação tipo “Jim Crow”.

Em nenhuma outra parte essa luta foi mais dramática do que no estado de Mississippi, local que um ativista chamou de “tão ruim quanto — ou talvez pior que — a África do Sul”. Entre 1880 e 1940, quase seiscentos negros foram linchados no Mississippi, sem que uma única pessoa fosse presa por qualquer um desses assassinatos. Em 1944, o pastor Isaac Simmons, do condado de Amite, recusou-se a vender um pedaço de terra que um branco queria comprar. Após consultar um advogado, Simmons sofreu uma emboscada na estrada: enquanto seu filho assistia, foi baleado três vezes nas costas e teve a língua arrancada. Nenhum dos acusados foi julgado culpado. Em 1955, o pastor George Lee chefiou uma passeata em prol do registro eleitoral, em Belzoni. Mais tarde, enquanto dirigia pela rua principal daquela cidade, homens brancos dentro de um conversível explodiram-lhe o maxilar e a parte inferior do rosto. O governador se recusou a investigar, dizendo que jamais atendera a pedidos da NAACP, a entidade defensora das pessoas de cor.

Apesar desse terror sistemático, os cidadãos negros continuaram a reivindicar seus direitos. Veteranos da Segunda Guerra Mundial como Amzie Moore, Medgar Evers e Vernando Collier dirigiram-se corajosamente aos tribunais locais e insistiram no seu direito de voto. Em revidé, o Conselho de Cidadãos Brancos do Mississippi conseguiu que os banqueiros locais exigissem a hipoteca de todo cidadão negro que tentasse protestar. Também apólices de seguro foram canceladas e outras modalidades de crédito cortadas. Ainda assim, 10 mil negros se reuniram em Mound Bayou, em 1955, para reafirmar sua decisão de votar.

Na história dos Estados Unidos desde a Segunda Guerra Mundial, poucos acontecimentos parecem mais importantes que o movimento em prol dos direitos civis nos anos 50 e 60. Buscando implementar as seculares promessas de igualdade garantidas pela 14ª e 15ª Emendas à Constituição, o movimento arrebatou o país, ao criar um novo panteão de heróis e heroínas. Martin Luther King tornou-se um nome familiar — no entanto, foi o produto, e não a causa, de um movimento criado na sua maioria por gente comum.

Foram os “heróis locais” que tornaram tudo possível: Rosa Parks, a costureira que se recusou a ceder o seu lugar no ônibus a



Fannie Lou Hamer

Fannie Lou Hamer, caçula de uma família de vinte filhos, era agricultora no condado de Sunflower, Mississippi. Em 1962, compareceu a uma assembléia da SNCC num templo de Ruleville, onde tomou conhecimento de que tinha direito a título eleitoral; imediatamente, apresentou-se como voluntária para exercer tal direito. “A única coisa que eles podiam fazer era me matar”, disse, “e é como se estivessem tentando fazer isso aos poucos, desde as minhas lembranças mais remotas.” Quando a sra. Hamer foi registrar-se como eleitora, no tribunal, foi detida e presa. No dia seguinte, o proprietário da terra que cultivava lhe disse que retirasse a reivindicação do título, do contrário seria expulsa. Fannie se mudou, entrou para a SNCC e tornou-se uma das mais respeitadas e queridas defensoras da liberdade naquele estado, conhecida por toda parte por seu entusiasmo e sua capacidade de animar platéias, com seus discursos ou com seu canto.



Anne Moody no balcão de um refectório em Jackson, Mississippi, em 1963

Anne Moody

Enquanto cursava o ginásio no Mississippi, nos anos 50, Anne Moody foi diarista de várias famílias brancas e ficou sabendo do surgimento dos conselhos de brancos para resistir à integração a qualquer preço. O linchamento de Emmett Till, um adolescente negro, por ter lançado olhares alegadamente cheios de luxúria a uma mulher branca, cristalizou a sua decisão de lutar contra o racismo. Soube da Associação Nacional em Defesa das Pessoas de Cor (NAACP) através de uma professora. Insistindo em não permitir que sua própria vida ficasse circunscrita pelo *status quo* racial, ela conseguiu empregos em Nova Orleans; frequentou faculdade em Natchez, Mississippi; e integrou o Congresso da Igualdade Racial em Canton, Mississippi, onde atuou na luta pelos títulos eleitorais e pela liberdade. Seu livro, *Coming of Age in Mississippi*, de 1968, tornou-se um clássico, relatando os horrores do racismo branco no Mississippi e a coragem da gente local que entrou em guerra contra ele.

Goodman, Schwerner e Chaney

O voluntário Andrew Goodman, de 21 anos, deixou o centro de treinamento para o Verão da Liberdade em Oxford, Ohio, em 20 de junho de 1964, na companhia de Mickey Schwerner, de 24 anos, e James Chaney, de 21. Na manhã seguinte, cedinho, após dirigirem 16 horas, os três chegaram a Meridian, no Mississippi. Schwerner, assim como Goodman, era branco e nova-iorquino; Chaney, negro, do Mississippi. Tanto Schwerner quanto Chaney eram ativistas experientes do Congresso da Igualdade Racial (CORE).



Na tarde daquele dia, os três viajaram na sua perua Ford azul até o condado de Neshoba, onde visitaram o templo que havia sido incendiado porque estava sendo usado como Colégio da Liberdade. No caminho de volta, o automóvel foi parado, aproximadamente às três da tarde, pelo delegado

Cecil Price. (Quatro testemunhas negras disseram, mais tarde, que Price atirou no pneu dianteiro direito da perua.) Em seu depoimento, Price contou que soltou Goodman, Schwerner e Chaney por volta de 22:30, após multá-los em 20 dólares por excesso de velocidade. Os rapazes jamais voltaram a ser vistos. (Embora nunca sejam citados pelo nome, os três militantes pró-direitos civis desaparecidos em Mississippi em chamas são, obviamente, Goodman, Schwerner e Chaney.)

Como os ativistas locais davam telefonemas a intervalos regulares, o pessoal do CORE em Meridian soube, no final da tarde, que alguma coisa estava errada. Às 18:00, o quartel-general estadual da SNCC em Jackson notificou o FBI e a patrulha rodoviária do Mississippi. Nas seis semanas seguintes, enquanto a imprensa falava diariamente sobre as buscas, quatrocentos marinheiros da base aeronaval de Meridian se incorporaram aos agentes do FBI para vasculhar os pântanos e passar um pente fino nos campos. Encontraram vários cadáveres de vítimas de linchamentos há muito desaparecidas, mas não os três militantes dos direitos civis. Finalmente, a oferta de uma recompensa de 25 mil dólares resultou em informações que levaram à descoberta dos três corpos em uma represa, em 4 de agosto.

Como demonstração de solidariedade, os pais dos três jovens pediram que seus filhos fossem enterrados juntos. Logo souberam que as leis estaduais do Mississippi não permitiam cemitérios integrados, portanto Chaney teve que ser enterrado sozinho. No enterro de Chaney, David Dennis, do CORE, disse: "Se vocês forem para casa, se sentarem e pensarem no que essa gente branca do Mississippi está fazendo conosco... se pensarem e não fizerem nada a respeito... que Deus amaldiçoe todos vocês!"

A luta no Mississippi atingiu seu ápice no verão de 1964, quando quase mil voluntários, em sua maioria brancos, se aliaram aos veteranos negros no movimento pró-direitos civis para acabar com o terror e assegurar justiça naquele estado, o mais racista dos Estados Unidos. Eles criaram os Colégios da Liberdade, instalaram clínicas de saúde e conseguiram apoio para o Partido Democrata da Liberdade no Mississippi, tentando lançar as bases de um Mississippi diferente — uma democracia multirracial, voltada para a igualdade e a justiça para todos.

Como o registro eleitoral dos negros ameaçava o controle dos brancos sobre a máquina política estadual, os racistas brancos reagiram ao Verão da Liberdade com uma repressão sem limites. Incendiaram várias igrejas de negros, espancaram sistematicamente e prenderam militantes dos direitos civis. Até que, em junho, quando os voluntários do Verão da Liberdade começaram a chegar, três ativistas do movimento, dois brancos e um negro, desapareceram depois de passarem algumas horas na prisão do condado de Neshoba, sob a acusação-pretexto de dirigirem em alta velocidade. Seis semanas mais tarde, o FBI descobriu seus corpos, crivados de balas, dentro de uma represa perto de Filadélfia, no Mississippi.

Mississippi em chamas representa uma das poucas tentativas de Hollywood de narrar o que aconteceu naqueles anos de lutas pelos direitos civis. Usando o assassinato dos três jovens como ponto de partida, o filme mostra, com eficiência e precisão, o reinado do terror e a supremacia branca então vigentes. A comunidade branca do Mississippi é que recrutava seus chefes de polícia, prefeitos e cidadãos de destaque. Talvez compreensivelmente, os produtores parecem ter pensado que precisavam da tensão dramática do caso de homicídio para assegurar o interesse da platéia pelo enredo. Mas a história que narram é uma detestável distorção da História. De acordo com *Mississippi em chamas*, a única coisa que aconteceu naquele estado no verão de 1964 foi, de um lado, a luta entre racistas brancos locais e, de outro, agentes heróicos do FBI enviados em socorro de negros submissos, iletrados e tremebundos, incapazes e pouco dispostos a agir por conta própria.

Os dois protagonistas do filme são agentes do FBI. Gene Hackman interpreta um ex-xerife sulista que agora trabalha para os federais; é uma figura amigável e simpática. Willem Dafoe é um jovem agente nortista, kennediano em seu moralismo e arrogância. O conflito entre eles constitui o verdadeiro miolo do filme. Dafoe, figura impoluta, profere lugares-comuns do tipo "por algumas coisas vale a pena morrer". No início, põe à mostra a sua moral política ao insistir em sentar-se ao lado de um jovem negro no balcão de um restaurante (o jovem, mais tarde, é espancado pela Ku Klux Klan). Em contraste, Hackman é o etnógrafo, levando na conversa seus contrerrôneos sulistas e tentando mostrar a Dafoe — efetivamente descrito pelos diálogos como um "garoto kennediano" — como um homem branco da lei, sulista, deve fazer para descobrir criminosos. Nesse caso, enquanto Dafoe segue o procedimento regular, Hackman seduz a esposa do delegado; e é do seu relacionamento com ela que sai a informação crucial, que os métodos de investigação de Dafoe não conseguiram.

A certa altura, um agente do FBI observa que já havia "uma guerra em andamento muito antes de a gente chegar aqui". Mas a única guerra que se vê é entre

brancos. Ai está, evidentemente, o problema. Como pode um filme sobre o Verão da Liberdade não ter protagonistas negros? Em 1963, 85 mil negros do Mississippi foram às "urnas da liberdade" para mostrar sua determinação e provar, ao contrário do que alegavam os brancos, que estavam falando sério e queriam ser eleitores. Um ano mais tarde, apesar dos incêndios de igrejas, prisões e assassinios, os negros do Mississippi se reuniam nos Colégios da Liberdade locais durante todo o verão. Eles votaram nos candidatos do Partido Democrata da Liberdade para representá-los na Convenção Democrática nacional, em Atlantic City, e criar um movimento social autônomo. Mostraram que não se deixariam aterrorizar em silêncio. No final, venceram.

Mas onde estão esses militantes, no filme? Os negros em *Mississippi em chamas* tremem de medo dos brancos, param de conversar sempre que os brancos se aproximam e se retiram em muda submissão. Apenas um bravo garoto negro se dispõe a falar. A única revolta explícita vem no final do filme, quando um pastor negro declara, ao enterro de um negro vítima de linchamento, que se sente "cansado e revoltado de ir ao enterro de homens negros assassinados por homens brancos". Mas onde estão Fannie Lou Hamer, Anne Moody, Amzie Moore e outras pessoas da localidade que, heroiicamente, mantiveram e fomentaram o

"O Mississippi é irreal quando a gente não está lá; o resto do país é irreal, quando se está."

Robert Moses

movimento, desafiando o terror dos brancos? Em *Mississippi em chamas*, os negros são mais figuras de presépio do que Willem Dafoe. Eles cantam *spirituals* do movimento, como *Precious Lord* (no começo) e *Walk On* (no final), mas, fora isso, não contam muito.



O MFDP em Atlantic City

O MFDP

O objetivo do Partido Democrata da Liberdade no Mississippi (MFDP) era simples: destituir os membros regulares do partido, todos brancos (a maioria dos quais apoiava publicamente o candidato republicano Barry Goldwater), na convenção nacional dos democratas em 1964, em Atlantic City. Previamente endossado pelas delegações de Nova York e Michigan, o MFDP acreditava serem boas as suas perspectivas na convocação de votação geral.

Mas Lyndon Johnson queria, desesperadamente, evitar uma briga interna que incomodasse os delegados sulistas. Com a promessa de que todas as delegações futuras seriam integradas, Martin Luther King e outros líderes negros exortaram o MFDP a aceitar a oferta, mas os delegados se recusaram, por unanimidade. "Não viemos aqui para ter apenas duas cadeiras. Nós estamos cansados", comentou Fannie Lou Hamer, a vice-presidente do MFDP.

Mais tarde...

Em 4 de dezembro de 1964, o FBI prendeu 21 homens do condado de Neshoba (entre eles, o delegado Cecil Price) pelos assassinatos de Goodman, Schwerner e Chaney. O estado retirou suas acusações quando o governador do Mississippi, Paul B. Johnson, Jr., se recusou a permitir a acusação dos homens, em virtude de provas circunstanciais insuficientes. O Departamento de Justiça convocou então um grande júri federal, que indiciou 18 dos 21 por conspirarem para violar os direitos constitucionais dos ativistas pró-direitos civis. O juiz distrital William Harold Cox tentou reduzir a acusação de homicídio para contravenção; o Supremo Tribunal reverteu-a.

Quando o veredicto foi finalmente entregue, em 1967, o júri considerou culpados sete dos acusados, entre eles Price. Cada qual foi condenado a uma pena de três a dez anos de detenção. Price cumpriu 44 meses. Foi a primeira vez em que um júri inteiramente branco, no Mississippi, condenou acusados brancos numa causa de direitos civis.

Leituras de apoio

Clayborne Carson, *In Struggle: The History of the Student Non-Violent Coordinating Committee* (Harvard University Press, 1984)

John Dittmer, *Local People: The Struggle for Civil Rights in Mississippi* (University of Illinois Press, 1994)

1988/EUA/Em cores

DIRETOR: Alan Parker; PRODUTORES: Frederick Zollo, Robert E. Colesberry; ROTEIRO: Chris Gerolmo; ESTÚDIO: Orion; VÍDEO: LK—Tel Columbia; DURAÇÃO: 127 min.

ELENCO

Malcolm X (Denzel Washington)

Betty Shabazz (Angela Bassett)



Malcolm nos anos 40

As memórias de Malcolm sobre o pai

Meu pai era um homem grande, em torno de 1,90m de altura, um preto retinto. Tinha apenas um olho. Jamais descobri como perdeu o outro. Era de Reynolds, Geórgia, onde largara a escola depois do terceiro ou talvez do quarto ano. (...) Uma das razões pelas quais sempre achei que meu pai tinha predileção por mim era o fato, ao que posso me recordar, de ser o único que ele levava de vez em quando às reuniões da UNIA de Garvey, realizadas sempre discretamente nas casas de pessoas diferentes. (...) Eu podia perceber claramente como todas aquelas pessoas se comportavam de maneira diferente, embora algumas vezes fossem as mesmas que pulavam e gritavam na igreja. Nessas reuniões, porém, tanto elas como meu pai se mostravam mais veementes, mais inteligentes, mais práticos e objetivos. O que me fazia sentir da mesma maneira. (...) Lembro também que as reuniões sempre se encerravam com meu pai dizendo, diversas vezes, os outros invariavelmente repetindo: "De pé, raça poderosa, que pode realizar e conquistar tudo o que quiser!"

Da *Autobiografia de Malcolm X*

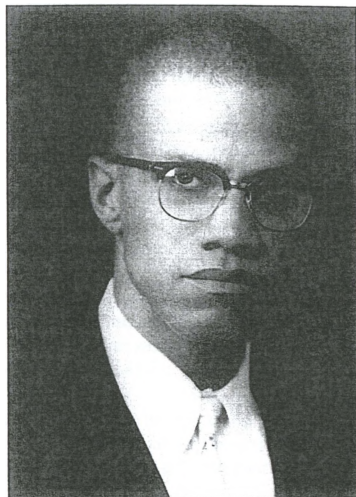
MALCOLM X

Clayborne Carson

Malcolm. "Acredito sinceramente que, avesso aos brancos como era", recordava Malcolm, "meu pai foi tão afligido no subconsciente pela lavagem cerebral do homem branco que acabou inclinado a favorecer o mais claro." Tendo 6 anos de idade quando o pai morreu, em 1931, Malcolm se lembrava de "uma vaga comoção, a casa repleta de gente chorando, comentando amargurada que a chamada Legião Negra dos brancos finalmente o acertara". Embora as verdadeiras circunstâncias da morte de Little permaneçam pouco claras — os relatórios policiais na época qualificaram-na de acidente, a companhia de seguros suspeitou de suicídio —, a *Autobiografia* e o filme transformaram esse acontecimento obscuro em uma parte crucial da lenda histórica que mistura memórias pessoais com mito racial.

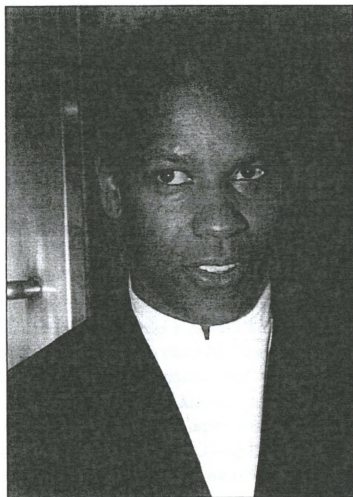
O filme não transmite a complexidade nem os aspectos autocríticos da *Autobiografia*, que narra a história de Malcolm da perspectiva do seu último ano de vida. Ao longo de mais de três horas, o filme de Lee é decididamente respeitoso, tornando glamorosa a truculência da fase de Detroit em que Malcolm era apelidado "Red" e o dogmatismo de alguns de seus discursos como pregador do islamismo. Como fontes documentais, Lee usou as memórias e os discursos públicos de Malcolm, em detrimento dos depoimentos daqueles que o conheceram bem. O filme que daí resulta é iconóclata, mas não iconoclasta.

Como historiador, não vejo sentido em implicar com imprecisões, simplificações, personagens inventados, diálogos imaginados, anacronismos e várias outras improbabilidades. Queixar-se de que Denzel Washington não é Malcolm X seria fugir do propósito, tanto do filme quanto do livro, que construíram uma imagem para ser comunicada a uma platéia muito mais ampla do que a que Malcolm alcançou em vida. Muito mais importante é notar as sérias limitações do filme, em particular o seu fracasso ao não dar adequada atenção à evolução das idéias políticas de Malcolm e às suas atividades no seu último ano de vida. Embora essas inadequações derivem da *Autobiografia*, que também se concentrava, primeiro, na fase de pequeno delinquente, depois, nos anos de pregador do islamismo, Lee minimiza ainda mais aqueles elementos da narrativa de Malcolm que denotariam a sua capacidade de rigorosa autocrítica.



Após a morte do pai em 1931, Malcolm viu sua família se desintegrar. As pressões de ter de alimentar e cuidar de sete filhos mostraram-se fortes demais para Louise Little. Embora ela tivesse resistido o quanto pôde às pressões dos ativistas sociais que queriam levar seus filhos para serem adotados, a sua decadência psicológica obrigou-a finalmente a dar entrada no hospício estadual de Kalamazoo, em dezembro de 1938.

Quando sua mãe foi internada, Malcolm estava em uma instituição para crianças brancas. Quando sua meia-irmã Ella, que morava em Boston, foi visitá-lo, Malcolm pensou: "ela foi a primeira mulher negra verdadeiramente orgulhosa que eu vi". Em 1940, aos 15 anos, Malcolm fez sua primeira visita a Boston. Quando retornou a Michigan, passou a notar e se irritar com um tratamento que nunca o incomodara. "Enquanto antes eu teria ignorado o 'crioulo', eu agora paro e me volto para ver quem falou. E as pessoas ficam surpresas quando eu faço isso."



Denzel Washington

A transformação da *Autobiografia de Malcolm X* no filme de Spike Lee tomou quase um quarto de século. Alguns admiradores de Malcolm argumentavam que só um escritor negro e um diretor negro podiam fazer justiça a essa história. James Baldwin, o mais destacado escritor afro-americano da época, preparou o roteiro inicial, mas o seu texto, mais tarde publicado como *One Day, When I Was Lost* (em 1972), compreendia uma enorme quantidade de *flashbacks* e de seqüências históricas que teriam tornado o filme proibitivo em termos financeiros. No início dos anos 70, um roteirista branco, Arnold Perl, escreveu outro roteiro, mas Hollywood perdera o interesse pelo projeto na medida em que diminuía o interesse nacional pela militância negra. Mais de dez anos depois, a Warner Brothers finalmente concordou em financiar o filme, e Lee foi escolhido para dirigir. (O anúncio foi feito depois de Lee insistir, em público, em que só um negro devia dirigir *Malcolm X*.)



Elijah Muhammad

A seita Nação do Islã

Vendedor de sedas nascido em Meca, Wallace D. Fard emigrou para os Estados Unidos por volta de 1930; um ano mais tarde, fundou a seita Nação do Islã em Detroit. Fard ensinava a seus seguidores que os negros eram membros de uma raça superior descendente dos muçulmanos afro-asiáticos.

Alegava ser o mensageiro de Alá cujo destino era salvar seu povo atribulado pelos "demônios brancos" que tornavam sua vida miserável. Fard insistia em que o cristianismo era uma religião falsa, usada pelos brancos para escravizar os negros.

Em 1934, o movimento muçulmano negro cresceu para cerca de 8 mil membros. Naquele ano, Fard desapareceu misteriosamente, sucedendo-lhe Elijah Poole, de 37 anos, filho de um pastor batista. Poole se mudou da Geórgia para o Norte em 1923, e vivia da previdência social quando conheceu Fard. Depois de se tornar pastor ajudante de Fard, Poole adotou o nome de Fard Muhammad. Quando sucedeu a Fard, Muhammad atribuiu a si mesmo o título de "Mensageiro de Alá na Nação do Islã Recuperada nos Desertos da América do Norte".

Por causa das dissidências internas no templo de Detroit, Muhammad se mudou para Chicago, onde formou o Templo Número 2 e difundiu a mensagem de Fard segundo a qual, para superar a discriminação racial, os negros precisavam tornar-se independentes dos "donos de escravos" brancos. Durante a Segunda Guerra Mundial, Muhammad exortou seus seguidores a se recusarem a lutar pelos Estados Unidos. Foi condenado por estimular a resistência ao recrutamento, e cumpriu pena de três anos e meio de prisão. Ao ser solto, em 1946, Muhammad começou um intenso movimento de recrutamento, especialmente em prisões, onde a mensagem de orgulho da raça e independência econômica do Islã Negro exercia um forte apelo. Vários acólitos de Malcolm se converteram à seita Nação do Islã nesse período, e o próprio Malcolm foi apresentado ao credo na prisão por seu irmão Reginald. "O teste mais árduo que enfrentei na vida foi rezar", declarou mais tarde, "entende? Para compreender, para acreditar nos ensinamentos do sr. Muhammad, bastava que minha cabeça me dissesse: está certo, ou então: como não pensei nisso antes? Mas ajoelhar-me para rezar — esse ato — bem, para chegar a isso eu levei uma semana inteira."

As cenas mais envolventes mostram a vida de Malcolm como um marginal e, depois, seus discursos exaltando a seita Nação do Islã. O filme ignora em grande parte suas atividades fora da seita. Em vez de esclarecer a sua perspectiva política mais amadurecida, o filme enfatiza o seu cinismo inicial, o seu pessimismo racial e a sua aceitação não-crítica dos ensinamentos de Elijah Muhammad. Trata o rompimento de Malcolm X com Muhammad como a desilusão de um filho de pai poético de moral duvidosa. No entanto, Malcolm deixou a seita por razões não só pessoais como políticas. A *Autobiografia* deixa claro que, antes de ficar sabendo das infidelidades conjugais de Muhammad, Malcolm já se sentia insatisfeito com a política de não-engajamento do líder, que não só impedia membros do grupo de participarem de protestos em prol dos direitos civis, mas os proibia até de votar. Os sarcásticos ataques verbais de Malcolm às lideranças negras americanas — fragmentos dos quais avivam o filme — foram duros, críticos. Mas no fim da vida os vínculos de Malcolm com ativistas pró-direitos civis se tornaram, na verdade, bastante íntimos.

Quando o movimento dos direitos civis de negros se fortaleceu no Sul dos Estados Unidos em 1963, Malcolm reconheceu que a política de não-engajamento agredia seus próprios esforços

de recrutamento das comunidades negras. Na *Autobiografia*, ele reconhece a sua decepção com o fracasso da seita Nação do Islã por não se envolver na crescente luta pela liberdade.

"Sinto que, onde quer que os negros se engajaram, em Little Rock, em Birmingham e noutros lugares, os militantes muçulmanos, com sua disciplina, deviam estar lá — para o mundo inteiro ver, respeitar e discu-

tir. Ouvia-se cada vez mais nas comunidades negras: 'Esses muçulmanos *falam* duro, mas nunca *fazem* nada, a não ser quando alguém os incomoda.'"

Esta crítica sintomática à posição da seita em relação ao engajamento político aparece no filme, mas o modo equívoco como Lee a aborda reflete a sua indisposição para examinar criticamente a retórica nacionalista negra de Malcolm enquanto pregador islamita. No filme, a crítica precede a única cena em que Malcolm e seus companheiros islâmicos efetivamente se levantam contra as autoridades brancas. Malcolm é visto exigindo, e conseguindo, tratamento hospitalar para um membro da seita, o irmão Johnson (Johnson Hinton), que foi espancado pela polícia nova-iorquina em 1957. Embora o incidente confirme a ideia de que a Nação do Islã não se engajava em práticas de militância, a menos que seus membros se vissem ameaçados, Lee recria o evento para insinuar que a seita estava muito mais disposta a desafiar a autoridade dos brancos do que na verdade esteve.

Malcolm, de início, defendeu a política de não-engajamento de Elijah Muhammad e fez duros ataques à estratégia de Martin Luther King de resistên-

"A minha primeira impressão dele foi: como pode um negro falar do governo, dos brancos e agir com tanta ousadia sem ser baleado?"

Muhammad Ali

cia não-violenta. Porém reconheceu mais tarde que a Nação do Islã não oferecia uma alternativa de fato aos ativistas negros que enfrentavam a perversidade dos racistas brancos no Sul dos Estados Unidos. Era mais fácil falar de legítima defesa armada em Nova York do que enfrentar os cães policiais de Bull Connor em Birmingham. De fato, embora o filme ignore esse fato, Malcolm sabia que sua seita não descartava a eventualidade de fazer acordos com brancos, desde que esses acordos servissem aos interesses de sua liderança. Perto do fim da vida, Malcolm X reconheceu que, mesmo quando criticava os ativistas pró-direitos civis por trabalharem ao lado de liberais brancos, ele próprio, uma vez, por ordem de Elijah Muhammad, negociou um acordo de não-interferência mútua com os chefes da Ku Klux Klan em Atlanta. Tal como Marcus Garvey, nos anos 20, a certeza de Muhammad de que todos os brancos eram demônios permitiu-lhe justificar que negociasse com os piores deles.

Embora o filme mostre o período de independência entre Malcolm e a seita, sobretudo através de seqüências agourentas cheias de telefonemas ameaçadores, os seus últimos meses de vida foram mais do que a mera espera do martírio. Entre os episódios importantes do último ano de Malcolm, que o filme só menciona de passagem, estão:

- o breve encontro com Martin Luther King no Capitólio americano;
- o discurso-chave "The Ballot or the Bullet" [O voto ou a bala], pronunciado num simpósio patrocinado pelo Congresso da Igualdade Racial;
- o comparecimento a uma assembléia da Organização da Unidade Africana e subseqüentes conversas com líderes do Egito, Tanzânia, Nigéria, Gana, Guiné, Quênia e Uganda;
- o encontro de um dia inteiro, em outubro de 1964, em Nairóbi, com os líderes da Comissão Estudantil Coordenadora da Não-Violência (SNCC) e a conseqüente cooperação entre a SNCC e a Organização de Unidade Afro-Americana (OAAU), recém-formada por Malcolm;
- o comparecimento, em dezembro de 1964, de Fannie Lou Hamer e outros ativistas pró-direitos civis do Mississippi, como convidados de honra de Malcolm, a uma assembléia da OAAU no Harlem.

O filme mostra Malcolm assistindo pela televisão a cenas de protesto dos negros (inclusive algumas que só aconteceram depois da morte dele!), mas, por incrível que possa parecer, não menciona sua viagem, em fevereiro de 1965, a Selma, no Alabama, onde falou aos jovens contestadores e expressou seu apoio à luta pelo direito de voto. Ainda em Selma, avistou-se com Coretta Scott King, cujo marido estava preso. Malcolm reafirmou a vontade de ajudar os esforços de King em prol do direito de voto, aduzindo que, se os brancos soubessem que ele, Malcolm, era a alternativa, "seria mais fácil eles aceitarem as propostas de Martin"... O envolvimento político cada vez maior de Malcolm acentuou-se nas semanas que precederam o seu assassinato, com um telegrama que ele mandou para o chefe do Partido Nazista americano: "Não sou mais obrigado pelo Movimento Muçulmano Negro separatista de Elijah Muhammad a não lutar contra a supremacia branca, portanto, se sua atual agitação racista contra a nossa gente lá

Escrevendo a Autobiografia

Alex Haley começou a escrever durante os vinte anos em que serviu à Guarda Costeira dos Estados Unidos (1939-1959) — para quebrar a monotonia das viagens longas, como alegou. A *Autobiografia de Malcolm X* (1965), baseada em longas entrevistas com Malcolm, foi a sua primeira obra importante:



Certa noite, Malcolm chegou quase caído de cansaço. Durante duas horas, andou para lá e para cá, vociferando contra os líderes negros que atacavam a ele e a Elijah Muhammad. Não sei o que me levou a dizer, assim que ele parou para respirar: "Gostaria que você me contasse alguma coisa sobre sua mãe..."

Ele parou bruscamente, e o olhar com que me fulzou me fez sentir que, de algum modo, o pedido o havia atingido. Quando me lembro do episódio, acho que devo tê-lo apanhado num momento de tanta fraqueza física que as suas defesas estavam vulneráveis.

Aos poucos, Malcolm começou a falar, andando em círculos pela sala: "Ela ficava o tempo todo em pé, em frente ao fogão, tentando esticar o que quer que tivéssemos para comer. Sentíamos tanta fome que ficávamos tontos. Lembro-me da cor dos vestidos que ela costumava usar — uma espécie de cinza desbotado." E continuou a falar durante a madrugada, tão cansado que seus pés enormes às vezes tropeçavam, ao caminhar. Depois dessa noite, e durante os dois anos seguintes, ele jamais hesitou em me falar até mesmo de detalhes íntimos da sua vida pessoal.

Spike Lee emoldura a história de Malcolm com seqüências contemporâneas: um documentário inicial da polícia de Los Angeles espancando Rodney King e um epílogo, mostrando Nelson Mandela em uma sala de aula cheia de crianças sul-africanas, reafirmando a exortação de Malcolm pela libertação "pelos meios que se fizerem necessários". Essa mistura icônica dá ao filme maior sentido de importância política, porém mesmo assim sua mensagem política é ambígua. As imagens mais fortes de Lee sugerem a imutabilidade do racismo branco (o espancamento de King), não a possibilidade de superá-lo (Mandela). O Malcolm do filme termina a vida resignado com seu próprio destino, não demonstrando confiança no entendimento político que conquistara a duras penas. O Malcolm do filme se torna, como o próprio cineasta, um crítico social e não um insurgente político. *Malcolm X* ajudou a criar o próprio mito num período em que mudanças políticas básicas pareciam viáveis. Spike Lee reviu o mito de Malcolm numa época em que predomina o ceticismo político. *Malcolm X* reflete assim a tendência atual, na vida dos afro-americanos, de suplantarem a política com atitudes — isto é, de expressarem ressentimentos raciais difusos, em vez de se engajarem em ações coletivas para alcançar o avanço da raça.

Mais tarde...

Nos anos posteriores ao seu assassinato, o legado de Malcolm X tem sido comparado ao de Martin Luther King — o nacionalista negro contra o integracionista; o proponente da libertação "pelos meios que se fizerem necessários" contra o arauto da não-violência, seguidor de Gandhi. Os contemporâneos tendem hoje a dividi-se em grupos concorrentes reciprocamente exclusivos. Uns herdaram o legado ideológico de Malcolm, outros o de Martin — nunca os dois ao mesmo tempo. Os devotos da retórica de Malcolm: não raro ignoram as críticas retrospectivas dele à demagogia da seita Nação do Islã. De maneira análoga, os discípulos de Martin Luther King frequentemente exageram a extensão do controle que ele exercia sobre as lutas de massas que lhe deram destaque.

Não surpreende que a herança de Malcolm venha sendo reafirmada com mais ênfase pelos afro-americanos que partilham o ceticismo quanto ao futuro das relações entre brancos e negros nos Estados Unidos. Nos anos 70 e 80, nacionalistas negros e estrelas do *rap* injetaram o nome e a imagem de Malcolm na cultura da juventude afro-americana, abrindo caminho para o filme de Spike Lee. Apesar da comercialização de bonés com a letra X e outras lembranças, Malcolm continua a ser um ícone provocador.

Em contraste com os festejos populares de Malcolm, a herança de Martin Luther King tem sido reforçada pelos afro-americanos que continuam a acreditar no sonho americano. Desde 1986, o governo dos Estados Unidos tem dado firme aval à comemoração oficial do nascimento de Luther King. Outrora um controvertido líder da contestação, Luther King tornou-se hoje o inócuo equivalente negro de um Washington e de um Lincoln.

Nos últimos anos, alguns líderes e intelectuais afro-americanos reconheceram que esses dois líderes foram multifacetados, que eles não lograram alcançar muitos dos seus objetivos e que ofereciam conselhos complementares e não-conflitantes entre si em relação aos problemas com que ainda se defrontam os afro-americanos. Trinta anos depois da morte de Malcolm, o seu apelo em prol de instituições fortes, militantes e controladas por negros só se realizou em parte, enquanto o declínio da família negra e da comunidade negra deixou os negros americanos ainda mais longe do sonho de Luther King de uma igualdade entre as raças. Nesse contexto, a discordância tática entre Malcolm e Martin Luther King passou a significar pouca coisa: é o seu compromisso mútuo para com a ação politicamente eficaz dos negros que merece atenção.

Leituras de apoio

Clayborne Carson, *Malcolm X: The FBI File* (Carroll & Graf, 1991)
Alex Haley, *Autobiografia de Malcolm X* (Record, 1992)

1992/EUA/Em cores

DIRETOR: Spike Lee; PRODUTORES: Marvin Worth, Spike Lee; ROTEIRO: Arnold Perl, Spike Lee;
ESTÚDIO: Warner; DURAÇÃO: 201min.

ELENCO

Jim Lovell	(Tom Hanks)
Fred Haise	(Bill Paxton)
Jack Swigert	(Kevin Bacon)
Gene Kranz	(Ed Harris)



Astronautas de ônibus espacial em treinamento no vácuo, a bordo do KC-135 da NASA

Filmando sob gravidade zero

O diretor de *Apolo 13*, Ron Howard, foi o primeiro cineasta comercial a trabalhar a bordo do avião de carga da NASA, um KC-135 adaptado, conhecido como Vomit Comet (Cometa Vômito). Esta nave voa numa série de arcos parabólicos projetados para simular a ausência de gravidade no espaço. Cada arco gera 23 segundos de gravidade zero, seguida da ocorrência imediata de uma gravidade duas vezes superior à normal, após o que o ciclo se repete. Nesta viagem de montanha-russa, o elenco e a tripulação de Howard enfrentaram um desafio e uma dureza inusitados. Por causa do barulho do motor, nenhum dos diálogos gravados no avião pôde ser usado (foram dublados depois). Além disso, a ânsia de vômito subia à cabeça uma ou duas vezes durante as centenas de parábolas registradas pela equipe de *Apolo 13* ao cabo de várias semanas de voo no KC-135. O Vomit Comet certamente faz jus ao nome.

APOLO 13

Andrew Chaikin

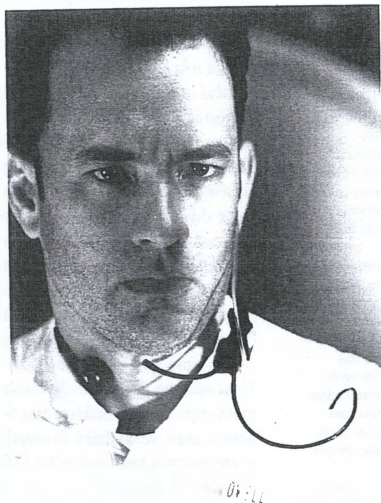
nunca lamentou a experiência de ter comandado a missão. Orgulhava-se do modo como ele e a tripulação arcaram com uma série aparentemente interminável de crises durante quatro dias de luta para retornar à Terra. “A *Apolo 13* foi uma missão de pilotos de teste”, resumiu Lovell.

Ao mesmo tempo, Lovell sempre se sentiu um pouco magoado porque o papel dos astronautas no salvamento da *Apolo 13* não recebeu o reconhecimento que ele julgava merecido. Após o voo, a maioria dos relatos acentuava os esforços verdadeiramente heróicos dos controladores de voo e engenheiros, na Terra, trabalhando dia e noite para trazer os astronautas de volta a casa. Mas, como Lovell enfatizou, uma coisa é um exército de especialistas inventar procedimentos em terra; outra, bem diferente, é três astronautas cansados e mortos de frio implementarem pela primeira vez esses procedimentos nas profundezas do espaço translunar, sabendo que qualquer erro podia ser mortal. “A verdadeira história [da *Apolo 13*]”, disse Lovell, “nunca foi contada.”

Mas contar a história da *Apolo 13*, ou a de qualquer outro voo lunar, não é tarefa fácil. De um lado, as naves e suas missões eram incrivelmente complexas; mesmo depois de quase dez anos de pesquisas, não estou certo de que as compreendi plenamente. Depois, há o problema da linguagem: as conversas dos astronautas com o controle da missão eram tão carregadas de jargão *high-tech* que os âncoras da televisão constantemente precisavam explicar o que se passava. É um problema que não desaparece para o escritor nem para o produtor de cinema; ao desejo de precisão contrapõe-se, com frequência, a necessidade de clareza. Os próprios astronautas, não raro, são a fonte do problema. A sua célebre frieza de pilotos de teste, que ajudou a levá-los à Lua, tornava as suas frases incrivelmente herméticas, pelo menos para ouvidos não-treinados. Nos minutos críticos que precederam a chegada da *Apolo 11* à Lua, ao procurar um local seguro para alunissar, Neil Armstrong olhou pela janela e viu que o computador dirigia o módulo lunar rumo a uma cratera gigante, rodeada de pedras. O gravador de vozes a bordo captou o seu lacônico comentário: “Terreninho rochoso, esse.”



Antes da missão Apolo 13, Jim Lovell já era um dos astronautas mais experientes do mundo. Em três vôos anteriores, somara 572 horas no espaço. Em dezembro de 1965, passou duas semanas em órbita terrestre, juntamente com Frank Borman, a bordo da Gemini 7, abrindo o caminho para as viagens lunares da Apolo. Em novembro de 1966, voltou a orbitar, como comandante da Gemini 12, derradeira missão do projeto Gemini. Então, em dezembro de 1968, veio o vôo que Lovell chama de o mais inspirado: a Apolo 8, a primeira viagem em torno da Lua. Com Frank Borman e Bill Anders, Lovell rodeou a Lua na noite de Natal, olhando para uma Terra pequena e radiante que chamou de "um grande oásis na enorme vastidão do espaço".



Entusiasta confesso do espaço, Tom Hanks pulou de alegria ante a chance de interpretar Jim Lovell. Ao preparar-se para o papel, visitou Lovell em sua casa, no Texas, e até voou junto com ele, uma experiência que o convenceu de que Lovell, com sua fibra, era um dos eleitos. Hanks é também um admirador incondicional de *2001: Uma odisséia no espaço*, tanto que deu à sua produtora o nome do posto lunar do filme, Base Clavius.



O presidente Richard Nixon felicita Jim Lovell na Base Hickham da Força Aérea americana, no Havaí, no dia seguinte ao retorno da Apollo 13 à Terra

Apollo 13, temos um problema

Após o lançamento de *Apollo 13*, um painel de autônimos "fiscais da NASA" apareceu com uma lista das imprecisões históricas do filme, que iam de erros na pintura do foguete Saturno V à má colocação de certas características lunares. Notei muitas dessas imprecisões, além da compreensível tendência de o roteiro verbalizar emoções que, na realidade, foram sentidas em silêncio. Também observei que a famosa declaração de Lovell — "Houston, tivemos um problema" — tinha sido alterada para "Houston, temos um problema", supostamente para aumentar-lhe o impacto dramático.

Mas havia três distanciamentos dos fatos que achei particularmente incômodos: primeiro, a aparente desconfiância de Lovell e Haise em relação ao tripulante substituto, Jack Swigert, interpretado por Kevin Bacon. O verdadeiro Swigert, um ás no módulo de comando da Apollo, foi quem literalmente redigiu o manual de emergência. Sua inclusão à última hora no voo causou em Lovell e em Haise uma certa (mas curta) apreensão quanto a Swigert integrar-se com facilidade à nova tripulação. Mas eles jamais duvidaram da sua capacidade.

Uma dramatização desnecessária também se insinua quando os astronautas, no filme, ligam o motor do módulo lunar a fim de corrigir a sua trajetória de volta à casa. Na tela, acontece de tudo quando os pilotos lutam para impedir a espaçonave de girar e, assim, escapar de seu controle. Na verdade, a manobra não foi nada ortodoxa, especialmente no seu esquema inédito de usar a Terra como ponto de referência para orientação. Mas o voo real transcorreu em tanta suavidade que a nave jamais oscilou mais do que uma fração de grau.

Finalmente, no filme, o único representante da firma Grumman, que construiu o módulo lunar, é retratado como um sujeito céptico, preocupado apenas em não perder o emprego. Nada podia estar mais longe da verdade.

Já seria desafio suficiente superar esses obstáculos nos meios de comunicação escritos; no cinema, a tarefa é ainda mais árdua. Por esta razão, o diretor Ron Howard foi corajoso só em cogitar a recriação do voo da Apollo 13. Quem chamou a atenção de Howard e de seu companheiro Brian Grazer para o potencial cinematográfico da missão foi Michael Bostick, membro da equipe da produtora Imagine, de Howard, que por acaso é filho de um ex-controlador dos vãos Apollo. Bostick lera uma adaptação para livro do voo, intitulada *Lost Moon*, escrita por Jim Lovell em colaboração com o jornalista Jeffrey Kluger. A Apollo 13 exerceu uma atração especial sobre Howard, como ele confessou mais tarde, porque possuía todas as feições de um enredo: um começo definido (as primeiras 55 horas, quando tudo transcorria ainda normalmente), um miolo (o acidente e suas consequências imediatas) e um final (a viagem de volta dos astronautas). Como Lovell, Howard achou que esse enredo merecia ser contado.

Quando *Apollo 13* estreou, em junho de 1995, dois meses depois do 25º aniversário da verdadeira Apollo 13, eu já sabia bastante coisa sobre a produção, para me sentir ansioso por assisti-lo. Eu visitara o set e vira os esforços extraordinários de Howard e sua equipe para garantir a exatidão. Gostei do fato de *Apollo 13* ser o primeiro filme comercial a usar ausência de gravidade de verdade, através de uma nave de treinamento da NASA carinhosamente apelidada de "Vomit Comet". (Tendo sido passageiro de vários vãos no Vomit Comet, nos anos 80, eu sabia quanto aquela experiência lembrava os vãos espaciais.) Também tinha sido apresentado a Tom Hanks, o maior fanático pelo espaço que já conheci, e ouvi dizer que Hanks tudo fizera para impedir que o roteiro se afastasse muito da veracidade à la NASA.

Mas quando vi o filme em uma pré-estreia, minhas reações foram contraditórias. Gostei do "clima" da época (com tudo de direito, inclusive pelos faciais e batom branco) e dos efeitos especiais, beneficiados pelo mesmo tipo de magia computadorizada que permitira ressuscitar os répteis de *O parque dos dinossauros*. As recriações da nave Apollo eram excepcionais. Melhor de tudo, naturalmente, era a ausência de gravidade. Mas irritaram-me algumas licenças dramáticas. Ao mesmo tempo, imaginei como as platéias teriam reagido a frases como "Houston, vou passar Quadrângulo C para Principal A".

O ritmo galopante de *Apollo 13* me deu saudades de um outro filme, 2001: *Uma odisséia no espaço*, de Stanley Kubrick. Lançado em 1968, 2001 foi o último épico espacial produzido antes do início das missões lunares. A meu ver, foi também a mais verdadeira dramatização de vãos espaciais até hoje filmada, e em parte graças à sua contenção. O filme tinha longos trechos sem diálogo nos quais imagens de planetas iluminados pelo Sol e astronaves mexendo-se com precisão celeste falavam por si sós. (Muitos dos astronautas da Apollo viram 2001. Bill Anders, um colega tripulante de Jim Lovell na missão de órbita lunar da Apollo 8, em 1968, disse-me que uma de suas decepções ao ver com os próprios olhos o

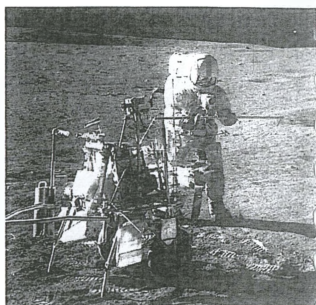
"A Apollo 13 foi uma missão de pilotos de teste."

Jim Lovell

lado oculto da Lua foi sentir-se menos inspirado ali do que assistindo à versão cinematográfica de Kubrick.)

Naturalmente, *Apolo 13* é um filme de ação, e dos mais pertinentes. Não houve nada de inação no disparo da Saturno V da *Apolo 13* nem na explosão do tanque de oxigênio que inutilizou o seu módulo de comando (batizado, não por coincidência, de "Odyssey"). As horas que sucederam ao acidente foram tão intensas que todos os envolvidos, na Terra e no espaço, perderam a noção do tempo. Mas, durante a longa viagem de volta à Terra, havia pouca coisa para os astronautas fazerem, a não ser agüentar firme, e eu gostaria que o filme tivesse sido retardado, com alguns movimentos silenciosos, contemplativos, a fim de captar-lhes a respiração.

Então, fui ver *Apolo 13* de novo — não como historiador da *Apolo*, mas como cinéfilo — e gostei mais. Dei-me conta de que Howard fez um bom trabalho ao navegar entre a História e a história. Há momentos, como quando Lovell (Hanks) explica o próximo voo ao seu filhinho Jeffrey, que transmitem com intensidade os perigos de toda a empresa, bem como a coragem dos astronautas cheios de autoconfiança. Acima de tudo, o filme captou a qualidade mítica da *Apolo*, cuja síntese, para mim, é a sequência que mostra Lovell e a tripulação vestindo seus trajes, na manhã do lançamento, como se fossem modernos gladiadores. E Howard estava certo ao enfatizar os papéis do diretor de voo Gene Kranz e os controladores da missão. Esses engenheiros meio *nerds*, que enchem a tela não como extras mas como heróis, expressam a determinação e o engenho que permitiram levar seres humanos até a Lua. Esta é uma das razões por que Jim Lovell, como tantos outros veteranos da *Apolo* que entrevistei, elogiou o filme. Apesar de pequenos afastamentos, *Apolo 13* conta a verdadeira história.



O astronauta Ed Mitchell explora o monte Frei Mauro da Lua com o "ríquixá" lunar da *Apolo 13*.

Mais tarde...

Após a *Apolo 13*, a NASA consertou o defeito de projeto que causara a explosão do tanque de oxigênio e, em 31 de janeiro de 1971, os astronautas da *Apolo 14*, Alan Shepard, Ed Mitchell e Stu Roosa, deixaram a Terra a fim de executarem a missão que a tripulação de Jim Lovell não pudera cumprir: uma exploração do monte Frei Mauro, da Lua. Em julho de 1971, Dave Scott e Jim Irvin, da *Apolo 15*, levando consigo um jipe lunar movido a bateria para o projeto mais ambicioso até então, foram os primeiros astronautas a visitar as montanhas da Lua. Haveria mais duas missões lunares: a *Apolo 16*, em abril de 1972, e a *Apolo 17*, oito meses mais tarde. Depois disso, com o orçamento para missões espaciais encolhido, a NASA abandonou a Lua e passou a dedicar-se ao desenvolvimento do ônibus espacial reutilizável em órbita terrestre.

Leituras de apoio

Andrew Chaikin, *A Man on the Moon: The Voyages of the Apollo Astronauts* (Viking, 1994)
Jim Lovell e Jeffrey Kluger, *Lost Moon: The Perilous Voyage of Apollo 13* (Houghton Mifflin, 1994)

1995/EUA/Em cores

DIRETOR: Ron Howard; PRODUTOR: Brian Grazer; ROTEIRO: William Broyles, Jr.; Al Reinert;
ESTÚDIO: Universal; VÍDEO: CIC Video; DURAÇÃO: 140min.

ELENCO

Coronel Kurtz	(Marlon Brando)
Tenente-coronel Kilgore	(Robert Duvall)
Capitão Willard	(Martin Sheen)

APOCALIPSE Apocalypse Now

Frances FitzGerald

De todas as superproduções de Hollywood sobre a Guerra do Vietnã, *Apocalypse* é a que se tornou clássica, graças ao brilho de apenas três ou quatro seqüências. Vinte anos depois de o filme ter sido feito, existe até um bar chamado *Apocalypse Now* na cidade de Ho Chi Minh; e, quando teve início a invasão dos Estados Unidos no Haiti, os jornalistas esperavam por helicópteros aterrissando ao som da *Cavalcada das valquírias* de Wagner. O diretor Francis Ford Coppola não se dispôs a realizar um filme definitivo sobre a Guerra do Vietnã; propôs-se, sim, a uma tarefa muito mais ambiciosa: recriar *O coração das trevas* de Joseph Conrad contra o pano de fundo do Vietnã.

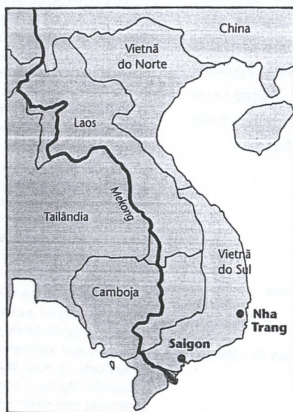
E, embora o filme seja oblíquo e Coppola tenha fracassado na tentativa, o seu fracasso foi, na verdade, uma metáfora perfeita de toda a experiência no Vietnã.

A maior parte do brilho de *Apocalypse* tem a ver com helicópteros e napalm. O filme começa com a tomada de uma muralha de palmeiras erguendo-se do oceano, ao som das pás das hélices de um helicóptero. Na parte superior da imagem, passa um helicóptero. Com o corta-corta das hélices aumentando, o helicóptero parece um inseto enorme e maligno. Ao som de The Doors cantando *This is the end*, a selva, de repente, irrompe em chamas. Quando assisti a essa surpreendente pirotecnia pela primeira vez, achei que Coppola tinha vivido a guerra no Vietnã e rodado exatamente aquilo que as câmeras de TV não podiam ver de perto.

Mas, desse momento em diante, *Apocalypse* parece dois filmes diferentes, reunidos numa moviola. Um deles, infelizmente o menor, é uma sátira ousada e estilizada do exército americano no Vietnã; o outro, a tentativa equivocada de Coppola de traduzir o romance de Conrad para o cinema.

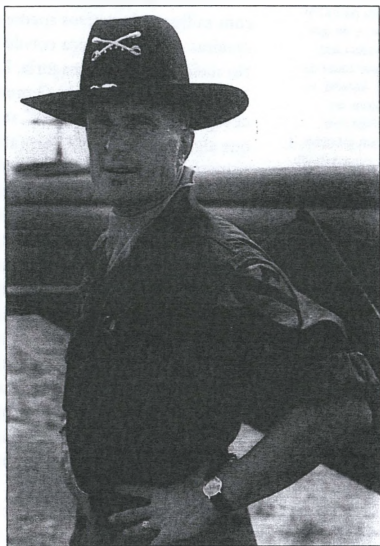
O enredo se desenvolve, vemos o capitão Willard (Martin Sheen), oficial das Forças Especiais, embebendo-se com um Rémy Martin em um quarto de hotel em Saigon, enquanto aguarda uma missão e avalia quão bravo guerreiro é. Isto é cinema sério, edificante. Pouco antes de sangrar até a morte após cortar-se com uma garrafa, Willard é salvo pela polícia militar, que o leva para Nha Trang. Ali, um general o instrui sobre a missão: o coronel Kurtz, um "notável oficial", matou vários oficiais sul-vietnamitas — possivelmente, agentes duplos — e atravessou a fronteira para o Camboja com um exército de montanheses. Os nativos, que tratam Kurtz como um deus, vêm assassinando gente indiscriminadamente. O exército suspeita que Kurtz "ensandeceu", por isso seu comando precisa ser eliminado "com dano extremo". Mas a seqüência é confusa, pois, enquanto o general e seus ajudantes são figuras nitidamente cômicas, a missão, como se fica sabendo, é das mais sérias.

Para iniciar a viagem de barco rio acima até o Camboja, Willard busca a ajuda de um grupamento aéreo que opera ao longo das praias do Vietnã central, e o que se segue é uma comédia macabra admiravelmente sutil. O comandante





Soldados da cavalaria aérea na base de A-Luoi, no Laos



Robert Duvall como o tenente-coronel Kilgore

A I Divisão de Cavalaria Aérea resultou de um novo conceito de tática de ataque, criado no início dos anos 60 pelo general Harry W. O. Kinnard. Sediada de início em An Khe, a I Cavalaria tornou-se uma das divisões que mais se distinguiram no Vietnã. Foi famosa por sua eficiência em combate e pelo seu alto moral. Os generais de cavalaria, entre eles o comandante da divisão, pilotavam seus próprios helicópteros e passavam vários domingos voando até hospitais no país inteiro, visitando seus feridos. A I Cavalaria era uma divisão para a qual todo soldado profissional gostaria de entrar. Seu serviço suplementar de informações, quase do porte de uma companhia, construiu uma boa reputação junto à imprensa. O tenente-coronel Kilgore não pertence a nenhum setor particular da I Cavalaria — o que não significa que não houvesse oficiais impetuosos e aventureiros no Vietnã. O coronel George S. Patton, Jr., do XI Regimento de Cavalaria Blindada, costumava falar como seu pai famoso. “Garotos”, disse certa vez, “pessoalmente nada tenho contra o povo vietnamita, mas, sem dúvida, gosto de ver aqueles braços e pernas voando.”

Francis Ford Coppola começou a filmar *Apocalypse* nas selvas das Filipinas em março de 1976. Após uma semana de filmagens, demitiu Harvey Keitel, que fora escolhido para interpretar o capitão Willard, e substituiu-o por Martin Sheen. Sheen tinha restrições quanto à sua saúde, mas achou que agüentaria as 16 semanas de filmagens programadas. Na verdade, sempre refém de uma catástrofe iminente, a produção ainda estaria presa na selva um ano mais tarde. No quarto mês um tufão destruiu quase todos os sofisticados cenários do filme e atrasou em dois meses a produção. O filme teve outro revés em março de 1977, quando Sheen sofreu um grave ataque cardíaco. Quando o filme finalmente ficou pronto, Coppola, o elenco e a equipe técnica estavam todos quase no mesmo ponto da loucura de Kurtz. Como disse o próprio diretor, no Festival de Cannes de 1979: “Estávamos na selva, havia muitos de nós, tínhamos acesso a dinheiro demais, a equipamento demais e, pouco a pouco, ensandecemos.”

As Forças Especiais

As Forças Especiais, também conhecidas como Boinas Verdes por causa do seu chapéu característico, eram tropas de elite do exército treinadas na guerra não-convencional e em táticas de contra-insurgência. Mandadas inicialmente para o Vietnã em 1957, sob a égide da CIA, elas foram muito prestigiadas pelo presidente Kennedy, que viu nelas condições de responder aos desafios da guerra política e das guerrilhas na Indochina. Embora celebrados no cinema e na música, os boinas-verdes jamais conseguiram conquistar muito "os corações e mentes" dos vietnamitas. Eles trabalhavam em equipes pequenas, ao longo das fronteiras do Camboja e do Laos, organizando aldeões montanheses para assediar as rotas de infiltração, especializando-se na coleta de informações e nas operações "de contrabando" através das fronteiras.

Embora o Kurtz de Coppola seja essencialmente inspirado no personagem de Conrad, certos traços da sua biografia são paralelos aos de um comandante das Forças Especiais, o coronel Robert B. Rheault, intimado à corte marcial militar quando alguns dos seus homens foram acusados de matar um guia vietnamita em 1969. Havia provas contundentes de que o guia denunciara patrulhas de boinas-verdes aos norte-vietnamitas, e de que um agente da CIA sancionara o seu assassinato. Mas o caso virou processo, em parte por causa da animosidade do general Creighton W. Abrams, o comandante supremo dos Estados Unidos no Vietnã, para com as "elitistas" Forças Especiais. Quando, mais tarde, as acusações foram retiradas, a carreira militar do coronel Rheault estava arruinada.

O Vietnã como um corpo de obra

Filmes antiguerra como *Platoon* e *O franco-atirador* não foram os únicos a retratar o Vietnã de modo errado. Os *Boinas Verdes*, estrelado por John Wayne, foi a tentativa de transpor para o Vietnã, em 1968, os valores típicos da Segunda Guerra Mundial: nós-contra-eles. O filme mostra idêntico desprezo pela geografia do país — e até pela astronomia elementar. Na sequência final, John Wayne — o bom oficial — anda por uma praia vietnamita, ao pôr-do-sol, com o orfão nativo de quem se tornara amigo. O filme termina com o sol se pondo — uma enorme bola vermelha — no Pacífico! (No Vietnã, o sol se põe atrás de terra.) A única exceção digna de nota nesse catálogo de representações erradas é *Inferno sem saída* (1978), baseado no livro *Incident at Muc Hoa* sobre uma equipe de forças especiais no delta do Mekong, talvez o melhor filme sobre a Guerra do Vietnã.



do batalhão, o tenente-coronel Kilgore (Robert Duvall), é a caricatura fictícia de um soldado por excelência, e do soldado conforme retratado pela mídia por volta de 1966. Com Wagner sendo irradiado pelos alto-falantes do seu Huey, Kilgore monta um ataque de madrugada a uma aldeia vietcongue. Após muita confusão e carnificina, os soldados vão fazer surfe em ondas perfeitas de dois metros de altura.

O barco de patrulha designado para o coronel Willard conduz uma tripulação digna do combalido exército americano de pós-1969: seus tripulantes são cépticos e alienados, e em geral estão drogados.

À medida que o barco avança rio acima, adentrando a selva, a viagem de Willard se torna cada vez mais surrealista. As bases americanas por que ele e a tripulação passam são iluminadas como parques de diversões; vemos enormes PXs e um espetáculo onde coelhinhos da *Playboy* descem de helicóptero e decolam novamente com soldados pendurados nas escadas; Jimi Hendrix é ouvido das trincheiras, labaredas caem e soldados loucos para combater disparam aleatoriamente contra a noite ameaçadora. Aos poucos, as coisas vão-se tornando terrivelmente desagradáveis. Quando a última base americana é deixada para trás, o filme perdeu qualquer senso de humor e também qualquer relação com a Guerra do Vietnã.

Final, o barco chega a um lugar que se parece vagamente com Angkor Wat, com milhares de nativos suados, cadáveres por toda a parte, altares cobertos de caveiras e muita fumaça cor-de-rosa ou neblina semi-obscurecendo o cenário. No meio dessa fantasmagoria, Kurtz (Marlon Brando) lê "The Hollow Men" de T. S. Eliot, tendo ao lado *O ramo de ouro*, de Frazer. Ele fala insuportavelmente devagar. "O horror, o horror", repete com pausas pressagiosas. Não há dúvida de que alguma coisa o está devorando. O difícil é saber o quê. Seja como for, várias coisas indescritíveis acontecem até que Willard finalmente o alivia dos seus sofrimentos — e os créditos nos aliviam dos nossos.

Naturalmente, qualquer indivíduo que tenha passado um tempo no Vietnã sente mal-estar, desde o início, com a viagem de Willard, e cada vez mais desconforto à medida que o tempo passa. Kurtz, segundo consta, foi para o Camboja com um exército de montanhese. No entanto, não existem montanhese no Camboja, pela simples razão de que lá não existem montanhas. Somos informados de que a viagem de Willard começa em Nha Trang. O batalhão de Kilgore faz surfe em uma praia situada, com certeza, no centro do Vietnã. Mas é impossível ir do Vietnã central até o Camboja por rio, porque existem montanhas no meio do caminho (e os rios não correm para cima). Embora se possa chegar ao Camboja pelo Mekong, esse rio passa por dentro de arrozais densamente povoados, e não pela selva — e não leva absolutamente a nenhuma aldeia de montanhese. Nem a Angkor Wat.

Como *Apocalypse* é ficção (e de certo modo naturalista), Coppola tem todo o direito de inventar a geografia e de mostrar nativos imaginários que, aparentemente, fazem seus sacrifícios rituais antes do desjejum. Mas o filme perde o inte-

**"Adoro o cheiro
do napalm de
manhã. Cheira
como... a vitória."**

Tenente-coronel Kilgore

resse ao se afastar das verdades do Vietnã — e, quanto mais se afasta, pior ficção se torna. Pode ser coincidência, mas creio que não, pois mesmo a ficção necessita de uma paisagem verossímil, ainda que imaginária. As melhores cenas do filme são aquelas em que Coppola recriou meticulosamente o Vietnã. Quando ele começa a inventar geografia, é um sinal da sua retirada genérica rumo à abstração e ao solipsismo. O filme se esvazia aos poucos e Kurtz, quando finalmente o encontramos, nada tem a dizer. Ele é um mero símbolo: o coronel Thanatos, o Sr. Desejo de Matar. Não há ninguém em casa. Assim, o que temos é o rosto famoso de Marlon Brando, melodramaticamente iluminado, murmurando citações que remontam às fontes literárias de Coppola.

Curiosamente, os outros filmes hollywoodianos ambiciosos sobre o Vietnã sofreram do mesmo solipsismo. *Nascido para matar*, *O franco-atirador*, *Platoon* e *Pecados de guerra* foram, sem exceção, dramas de fundo moral ou parábolas apoiadas em efeitos especiais e horripilantes extravagâncias em technicolor. Não têm personagens idiossincráticos. Falta-lhes vida, bem como atenção à paisagem e ao detalhe. *Platoon*, de Oliver Stone, começa com uma evocação extraordinária, hiper-realista, da guerra na selva, mas em seguida decai para a mitificação fácil — ao mesmo tempo, afastando-se da paisagem específica. Em *Nascido para matar*, Hué, durante a ofensiva Tet, parece mais um destroçado subúrbio de Miami. *Pecados de guerra* mostra enormes pontes ferroviárias e trens, quando se sabe que a única ferrovia no Vietnã foi construída no início do século e durante a guerra não havia trens passando por lá. Em *O franco-atirador* — na minha opinião, o mais pretensioso e horrível de todos —, os vietnamitas falavam tailandês e jogavam roleta-russa, e até os veados eram visivelmente um acessório de contra-regra.

Como falharam todos em levar em conta a realidade do Vietnã, esses filmes ambiciosos nos recordam a própria guerra. Para a maioria dos americanos, inclusive os que ocuparam posições de mando, o Vietnã foi uma abstração — um símbolo, não um lugar —, e as tropas americanas que foram para lá sofriam em consequência disso. Tal como quem fez a guerra, os produtores acionaram recursos extravagantes e mal conseguiram que alguma coisa funcionasse direito. Embora nenhum dos filmes seja do tipo ufanismo pró-guerra, todos tratam o Vietnã (e os vietnamitas) de um modo tão eivado de clichês que, em breve, hão de parecer tão obsoletos quanto os filmes de propaganda da Segunda Guerra Mundial.

Leituras de apoio

Frances Fitzgerald, *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam* (Atlantic/Little, Brown, 1972)

Michael Herr, *Dispatches* (Knopf, 1977)

Neil Sheehan, *A Bright Shining Lie: John Paul Vann and America in Vietnam* (Random House, 1988)

1979/EUA/Em cores

DIRETOR: Francis Ford Coppola; **PRODUTOR:** Francis Ford Coppola; **ROTEIRO:** John Millus, Francis Ford Coppola; **ESTÚDIO:** Zoetrope; **VIDEO:** CIC Video; **DURAÇÃO:** 139min.

Os danos das bombas

A recriação de uma aldeia vietcongue por Coppola é razoavelmente fiel, mas não podia haver uma aldeia vietcongue com bandeiras içadas no litoral depois de 1965, porque os americanos tinham controle do espaço aéreo e uma aldeia daquelas teria sido um alvo demasiado fácil. O que *Apocalypse* e outros filmes de ficção sobre a Guerra do Vietnã não nos contam é que a maior parte dos danos infligidos pelos militares americanos ao inimigo foi causada por ataques aéreos e de artilharia (isto é, pela tecnologia, e não por soldados individuais em combate). Os Estados Unidos gastaram mais ordenanças no Vietnã do que durante toda a Segunda Guerra Mundial. Assim, num certo sentido, o verdadeiro Kurtz, no Vietnã, não foi um soldado, mas sim um uso maciço e, não raro, indiscriminado de poderio aéreo e artilharia.



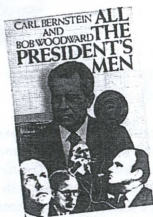
Brando e Coppola no set

Mais tarde...

Apocalypse foi o primeiro filme produzido pelo estúdio independente de Francis Ford Coppola, o Zoetrope. Seu orçamento original era de 12 milhões de dólares, mas os custos finais ultrapassaram 31 milhões e a distribuidora, Universal, pôs a responsabilidade em Coppola por um fracasso comercial nas bilheterias. O filme foi um enorme sucesso de crítica mas, no lançamento inicial, só faturou 5 milhões de dólares, deixando incerta a sobrevivência da Zoetrope. Coppola sempre pretendia que seu estúdio fosse um antídoto para o sistema dos principais estúdios hollywoodianos; a sua finalidade era produzir filmes controlados por artistas e não por capitalistas. Depois de *Apocalypse*, Coppola continuou a empregar-se em projetos ambiciosos — entre eles *O selvagem da motocicleta* (1983), *Cotton Club* (1984) e *Jardins de pedra* (1987) — todos fracassos comerciais. Mas foi o catastrófico fracasso comercial do seu musical *Do fundo do coração*, de 26 milhões de dólares, que realmente abalou a Zoetrope. As dívidas cada vez mais altas do estúdio acabaram obrigando Coppola a aceitar o convite da Paramount para dirigir a terceira parte da sua série de poderosos chefões. A Zoetrope abriu falência em 1990, pouco depois de Coppola começar a rodar *O poderoso chefe* — Parte III em Roma.

ELENCO

Carl Bernstein	(Dustin Hoffman)
Bob Woodward	(Robert Redford)
Harry Rosenfeld	(Jack Warden)
Howard Simmons	(Martin Balsam)
Deep Throat	(Hal Holbrook)
Ben Bradlee	(Jason Robards)



O livro

Quando Bob Woodward e Carl Bernstein venderam seu projeto de livro à Simon & Schuster, anunciaram-no como "a história por trás da história". Publicado em junho de 1974, *Todos os homens do presidente* rendeu cerca de 1 milhão de dólares em direitos autorais, só no primeiro ano nas livrarias. Woodward usou o dinheiro para comprar uma bela casa no bairro de Georgetown e um novo BMW, para substituir o velho Karmann-Ghia em que ele e o parceiro rodaram por Washington durante as investigações noturnas. Bernstein adquiriu um apartamento, tornou-se condômino em uma das cidades ao noroeste de Washington e encheu os armários de roupas caras ("que não sabe usar", comentou um conhecido dele, citado pela revista *Time*).

TODOS OS HOMENS DO PRESIDENTE

All The President's Men

William E. Leuchtenburg

Todos os homens do presidente é, ostensivamente, um filme sobre política; na verdade, sobre jornalismo. Começa na noite de 17 de junho de 1972 com uma recriação da invasão do edifício Watergate, em Washington, e acaba com uma série de reportagens em *staccato* sobre a queda do governo Nixon. O resto do filme se concentra, não em políticos e nas suas atividades ilegais, mas em dois jovens repórteres "famintos" do *Washington Post* — Bob Woodward e Carl Bernstein, às vezes chamados coletivamente de "Woodstein" — e na sua renhida investigação sobre os malfetores dentro do governo.

Mas, como acentuou o crítico Vincent Canby do *New York Times*, "se as dimensões e implicações do caso Watergate evidentemente lhe dão a intensidade emocional que estaria faltando, suponhamos, se Bernstein e Woodward resolvessem denunciar a corrupção na liga esportiva", o filme não nos leva até o Salão Oval, e sim à Redação de um jornal; ele concentra nossa atenção, não em documentos oficiais, mas sim em máquinas de escrever e em caderninhos de anotações.

Para levar à tela o livro premiado de Woodward e Bernstein contando como expuseram a conspiração de Watergate, a Warner Brothers não poupou esforços em busca de autenticidade. O estúdio gastou um dinheirão para recriar uma cópia da Redação do *Washington Post* em dois cenários de Burbank, na Califórnia. Os produtores encomendaram quase duzentas escrivatinhas à mesma firma que as fornece ao jornal e pintaram-nas até das mesmas cores: Azul 6 PA e Verde 22 PE. Os atores principais, sobretudo os protagonistas Robert Redford (Woodward) e Dustin Hoffman (Bernstein), passaram meses dentro do *Washington Post* observando o comportamento dos repórteres e editores do jornal. O estúdio conseguiu até que o lixo da redação do *Post* fosse embarcado para a Califórnia, a fim de encher as cestas dos cenários.

Tudo isto mostra que um filme pode ser exato sem ser verdadeiro. Embora raramente invente fatos ou episódios, *Todos os homens do presidente* deturpa os acontecimentos que culminaram com a renúncia de Richard Nixon em agosto de 1974. Em particular, desafia a credibilidade quando insinua que a vida dos jornalistas correu perigo. "*Todos os homens do presidente* está eivado de uma paranóia tão profunda quanto a que pude observar no interior da Casa Branca em pleno tumulto", criticou um dos homens do título, o assessor presidencial Charles W. Colson, "o medo de Woodstein de estarem sendo grampeados e as suas vidas ameaçadas. Ora, ora, nunca houve a mínima prova de qualquer coisa do gênero."

Especialmente nas seqüências que mostram os editores discutindo a feitura do jornal do dia seguinte, *Todos os homens do presidente* realiza-se de modo brilhante e oferece ao público espectador o contexto político do caso Watergate. O uso de trechos televisionados também lhe dá uma qualidade de *cinéma-vérité*.



Carl Bernstein (esquerda) e Bob Woodward

Na ocasião da invasão a Watergate, Bob Woodward tinha 29 anos; Carl Bernstein, 28. Filho de um juiz municipal dos arredores de Chicago, Woodward estudou em Yale como bolsista da marinha americana, o que exigiu dele um estágio de cinco anos antes de se empregar como repórter, ganhando 115 dólares semanais, no *Sentinel* do condado de Montgomery, em Maryland. Foi para o *Post* em setembro de 1971. Bernstein nasceu e cresceu em Washington. Seus pais, ambos líderes sindicais, haviam sido acusados nos anos 50 de serem simpatizantes do Partido Comunista, mas o filho sempre se interessou mais por reportar notícias do que em fazê-las. Segundo suas próprias palavras "um aluno terrível", sua maior ambição era trabalhar em um jornal. Conseguiu o primeiro emprego aos 16 anos, como copista do extinto *Star* de Washington.



Dustin Hoffman



Robert Redford

Robert Redford teve seu primeiro contato com Woodward e Bernstein enquanto eles ainda redigiam reportagens diárias sobre o caso Watergate. Os três começaram a sair juntos e os repórteres creditam a Redford uma influência na feitura de *Todos os homens do presidente*. Redford pagou-lhes então 450 mil dólares pelos direitos cinematográficos do livro e contratou William Goldman para escrever o roteiro.

Goldman reduziu a história a uma narrativa simples, boa para ser filmada, mas seus diálogos enfatizavam um tipo de humor vulgar, de redação, que um filme como *Última hora* teria transformado em clichê. Bernstein queixou-se de que o roteiro parecia um livro de piadas de Henry Youngman e passou algum tempo rescrevendo-o, sem êxito. Aparentemente, Bernstein ampliou seu próprio papel, em detrimento do de Woodward, e se retratou como um aventureiro. "Carl", foi preciso que Redford lhe dissesse, "Errol Flynn está morto."



Alexander Butterfield

As fitas da Casa Branca

16 de julho de 1973 Em depoimentos televisados perante a comissão senatorial sobre o caso Watergate, o subchefe do cerimonial da Casa Branca, Alexander Butterfield, revela que o presidente Nixon gravou secretamente conversas mantidas no Salão Oval.

23 de julho de 1973 O promotor especial Archibald Cox determina a entrega de nove fitas que estão sendo sonegadas.

12 de outubro de 1973 A sentença de um Tribunal de Recursos sustenta a ordem do juiz distrital federal John J. Sirica para que Nixon atenda à intimação de Cox e entregue as nove fitas.

20 de outubro de 1973 Quando Cox se recusa a ceder, Nixon ordena ao procurador-geral da República, Elliot Richardson, que o demita. Richardson e seu vice, William French Smith, preferem demitir-se a atender à ordem. Finalmente, o assistente do procurador-geral da República, Robert H. Bork, concorda em executar a ordem. A imprensa chama o incidente de o Massacre de Sábado à Noite.

21 de novembro de 1973 J. Fred Buzhardt, assessor especial do presidente para a questão das fitas, informa ao juiz Sirica que, na fita de uma conversa crucial gravada em 20 de junho de 1972, entre Haldeman e Nixon, estão faltando 18 minutos e meio que a secretária de Nixon, Rose Mary Woods, alega ter apagado sem querer ao apertar um botão errado.

29 de abril de 1974 Nixon anuncia que dará a público as transcrições das fitas sob intimação. Quando a Comissão Judiciária da Casa dos Representantes compara essas transcrições "editadas" com as poucas fitas em seu poder, descobre muita discrepância e omissões suspeitas.

24 de julho de 1974 O Supremo Tribunal dos Estados Unidos decide por unanimidade que o presidente deve entregar 64 fitas intimadas pelo substituto de Cox, Leon Jaworski. Nesta noite, o advogado de Nixon, James St. Clair, anuncia ao vivo, nos noticiários da televisão, que Nixon atenderá à ordem.

5 de agosto de 1974 O presidente Nixon divulga as transcrições de três conversas que ocorreram em 23 de junho de 1972, seis dias após a invasão. São a "fumaça saindo do revólver", provando que ele sabia de tudo e decidiu esconder. Em declaração dada sob acompanhamento, ele admite que aquelas transcrições "divergem de alguns dos meus pronunciamentos anteriores". Três dias depois, renuncia.

Mas, apesar do virtuosismo, *Todos os homens do presidente* transmite uma impressão altamente equivocada sobre os destinos de Nixon e seus acólitos. O filme conclui em 1973 com o fecho da investigação do *Post* sobre Watergate — mas, curiosamente, com Nixon triunfante, reeleito para um segundo mandato — e acrescenta um epílogo canhestro, ainda que absorvente: uma série de despachos via telex relatando as condenações das autoridades de alto escalão do governo. Este pós-escrito visa, sem dúvida, deixar implícito que os culpados foram levados à Justiça graças à perseverança dos dois jovens repórteres intrépidos.

Mas esta implicação tem um grave defeito: ela deixa de fora quase todo o caso Watergate. O senador Sam Ervin, cuja comissão promoveu as primeiras audiências sobre Watergate no Congresso e descobriu a existência de fitas gravadas na Casa Branca, não aparece. Nem o congressista Peter Rodino, o presidente da Comissão Judiciária

da Casa dos Representantes que aprovou três cláusulas do *impeachment* contra Nixon; nem Archibald Cox, o promotor especial demitido no chamado Massacre de Sábado à Noite; nem o substituto de Cox, Leon Jaworski; nem o duro juiz distrital federal John J. Sirica, que deixou claro que espremeria cada corrupto até dar com a língua nos dentes — e o presidente, até que entregasse as fitas.

Em vez de acrescentar essas contribuições, *Todos os homens do presidente* dá a entender ao espectador que a nação americana foi salva, não por servidores públicos conscienciosos, mas pela imprensa — em particular, pelos dois heróis do filme, que têm sido comparados a Frank e Joe Hardy. Essa mensagem — nitidamente exposta no final do filme, quando o rá-tá-tá do telex se sobrepõe às salvas de canhão que comemoram a segunda posse de Nixon — corrobora a lição subjacente do filme: a imprensa é mais poderosa que o presidente — e isto também é bom.

A versão resumida da História em *Todos os homens do presidente* simplifica demais e reorganiza o relacionamento entre o poder político e a imprensa. Ao insinuar que Woodward e Bernstein provocaram diretamente a queda de Nixon — e assim exagerando a importância da imprensa —, o filme deixa à margem os promotores especiais, as comissões do Congresso, os tribunais e até a Casa Branca, descartando o fato de que uma ação coletiva (e não o individualismo heróico) é que tirou Nixon do poder.

Em reação a tais críticas, os produtores ofereceram duas respostas. Primeiro, destacaram que os jovens e persistentes jornalistas mereciam um crédito considerável por terem mantido o caso aceso, numa época em que a maioria nos Estados Unidos estava indiferente. (Pesquisa Gallup de opinião, feita um mês antes da reeleição de Nixon, em novembro de 1972, mostrava que 48% do público jamais tinham ouvido falar de Watergate.) Segundo, eles argumentaram que um filme não tem obrigação de relatar eventos posteriores ao seu enredo específico.

“A ironia do caso

Watergate é que Richard Nixon nos deixou todos — a gente que ele mais desprezava — famosos.”

Ben Bradlee

Mas *Todos os homens do presidente* não se prende meramente a um final equivocado. O diretor Alan J. Pakula optou deliberadamente por uma visão maniqueísta das forças do Bem e do Mal, que percebeu como a Luz e a Escuridão. Nesse esquema, os representantes heróicos da mídia são identificados com a enorme sala da Redação, onde a Verdade se sente em casa e é banhada por uma luz cintilante. Enquanto isso, a sede do governo, em Washington — aquela cidade ensofreada, de amplos bulevares, edifícios brancos e cerejeiras em flor —, é vista numa escuridão espectral. Quando os repórteres saem da Redação brilhante, arejada e saudável, Washington se torna um lugar soturno e ameaçador. Em consequência, o espectador entende que o governo não é digno de confiança, que suas autoridades são monstros da noite, e que todos — todos os homens do presidente — são cúmplices nas contravenções.

Como ode ao jornalismo de investigação, *Todos os homens do presidente* bem pode ter inspirado outros jornalistas a denunciarem a corrupção, o que é sem dúvida um objetivo edificante. Mas o filme é também complacente com determinados meios discutíveis: justifica invasões à privacidade que teriam indignado jornalistas caso perpetradas por autoridades públicas. “Uma consequência dos sucessos de Woodstein, um efeito com certeza intensificado pelo filme”, escreveu Nat Hentoff, “é a quantidade cada vez maior de repórteres que não dá mais muita atenção, se é que dá alguma, aos meios de se conseguir uma reportagem; o importante é consegui-la.” Embora outros filmes anteriores tenham romantizado a imprensa, *Todos os homens do presidente* foi o primeiro a insinuar que a imprensa é mais importante do que os temas por ela cobertos. Foi um marco no processo de exaltação à imprensa e, ao mesmo tempo, de desmoralização do governo. Para não dizer: um momento significativo na elevação do jornalismo americano ao status de mito.

Leituras de apoio

Jonathan Schell, *The Time of Illusion* (Knopf, 1976)
Theodore H. White, *Breach of Faith* (Atheneum, 1975)

1976/EUA/Em cores

DIRETOR: Alan J. Pakula; PRODUTOR: Walter Coblenz; ROTEIRO: William Goldman;
ESTÚDIO: Wildwood; VIDEO: Warner Home Video; DURAÇÃO: 138min.

Deep Throat

Bob Woodward jamais revelou a identidade da sua fonte indispensável dentro do governo, a que um dos editores do *Washington Post* apelidou de Deep Throat (Garganta Profunda). Alguém especulou que Deep Throat seria uma mulher — talvez a gárgula Martha Mitchell — ou um composto de várias pessoas. Escolhendo Hal Holbrook para o papel, os produtores personalizaram Deep Throat num único indivíduo, do sexo masculino. Esta decisão poderá revelar-se embaraçosa quando Woodward finalmente revelar a identidade de sua fonte. Mas a maioria dos adivinhos aponta o mesmo homem: Alexander Haig. O codinome Deep Throat refere-se à exigência da fonte de que tudo que fosse dito seria em *deep background*: as confidências não poderiam ser citadas, nem mesmo parafraseadas. *Garganta profunda* é também, naturalmente, o título de um conhecido filme pornográfico. “Acho que há uma grande semelhança entre as indústrias cinematográfica e jornalística”, disse Carl Bernstein certa vez; “somos todos voyeurs.”



Mais tarde...

Após o sucesso de *Todos os homens do presidente*, Woodward e Bernstein colaboraram em uma história em série, um livro intitulado *Os últimos dias*, de 1976, sobre o fim da presidência de Nixon. Cinquenta e seis homens foram condenados por crimes relacionados ao caso Watergate. Nixon não. Em setembro de 1974, ele foi perdoado pelo sucessor Gerald Ford por qualquer crime federal que “tenha cometido ou de que tenha participado” enquanto presidente. Em decorrência, os meios de comunicação, que extrairam tanta satisfação em derrotar Nixon, começaram a operar a sua ressurreição.

Após a renúncia de Nixon, “Woodstein” se dividiram. Bob Woodward permaneceu no *Post*, onde se tornou editor-geral em 1983. Seu best seller *Veil*, de 1987, incluía uma entrevista, feita no hospital, com o diretor da CIA, William Casey. No segundo maior furo de reportagem de sua carreira, Woodward revelou a confissão de Casey, no leito de morte, de que ele (e não Oliver North) fora o cabeça do caso Irã-Contras. Carl Bernstein trocou o *Post* em 1977 pelos programas noticiosos da rede ABC, onde trabalhou por dois anos com Ted Koppel como o principal correspondente de campo de *Nightline*.

ELENCO

Richard Nixon	(Anthony Hopkins)
Pat Nixon	(Joan Allen)
H. R. Haldeman	(James Woods)
John Ehrlichman	(J. T. Walsh)
Henry Kissinger	(Paul Sorvino)
Alexander Haig	(Powers Boothe)



O diretor Oliver Stone

Da História para o cinema

Não é fácil transformar a História em cinema. Eu acompanhei de perto a adaptação de dois livros de que fui co-autor e, justamente por ter visto o processo tão de perto, sinto uma certa pena dos produtores. Todos os *homens do presidente*, o livro que Carl Bernstein e eu escrevemos sobre as reportagens do caso Watergate, virou filme em 1978. Os cineastas se esmeraram nos fatos, mas ainda assim houve concessões. Eram quatro editores importantes do *Washington Post* a supervisionarem as nossas reportagens sobre Watergate. Na versão cinematográfica, viraram três. Coisas ditas por um editor foram postas na boca de outro, por necessidade de concisão dramática.

Em uma sequência no clímax, Benjamin C. Bradley, o editor executivo do *Post*, interpretado por Jason Robards, diz aos repórteres que continuam a seguir a história apesar de tudo indicar que Watergate levará ao próprio Nixon: "Não há nada em jogo, e não ser a liberdade de imprensa, a liberdade de expressão e, possivelmente, o futuro da nação." Na verdade, como estava na versão em livro, o que Bradley disse aquela noite foi: "Que diabos faremos agora?" Era a pergunta certa, porque Watergate era um território jornalístico desconhecido. Mas a frase verdadeira não possuía tanto teor dramático.

NIXON

Bob Woodward

As imagens autênticas do verdadeiro Richard Nixon serão repetidas durante várias gerações. Provavelmente, dois vídeos vão se sobressair. Primeiro, o famoso discurso "Checkers", de 1952, um dos momentos mais crus e emotivos na história da televisão ao vivo, quando Nixon suplicou ao público americano pela sua sobrevivência política e obrigou Dwight Eisenhower a mantê-lo na cédula eleitoral como companheiro de chapa. Em segundo lugar, o adeus ao pessoal da Casa Branca, em 1974, no dia em que renunciou à Presidência — um outro momento de cruzeza e emoção. Nesses 22 anos, entre a súplica e o adeus, está o jame da carreira política de Nixon.

Os espectadores do futuro, que jamais conviveram com o verdadeiro Nixon, poderão perguntar: como é que um homem desses conseguiu ser presidente? Mesmo nós, que atravessamos a era Nixon, fazemos esta pergunta.

No filme de Oliver Stone, *Nixon*, ele e o ator Anthony Hopkins no papel-título tentaram encontrar respostas. Mas, com toda a pujança e o espírito grandioso do filme, em momento algum eles lograram alcançar a dimensão do verdadeiro Nixon daqueles discursos. O próprio Nixon comentou o seu discurso "Checkers", anos mais tarde: "Visivelmente, os meus neurônios emocionais tinham sido atingidos de modo tão brutal pelos acontecimentos dos dias anteriores que consegui transmitir ao público a intensidade dos meus sentimentos."

Neurônios brutalmente atingidos foram o tema da vida de Nixon. E a sua história, uma saga de triunfos e fracassos em escala épica. Eis o dilema dos produtores: por mais que dramatizassem os fatos, a ascensão e a queda de Richard Nixon eram, por si sós, mais dramáticas.

Mas Stone não fez um compêndio de História. Até onde posso dizer, mais ou menos metade do filme é baseada em fatos. A outra metade vai de bem-fundadas especulações a calúnias ambíguas.

O que Stone empreendeu foi nada menos que uma psicanálise cinematográfica daquele que é talvez o mais misterioso dos presidentes americanos. Como sempre acontece com a psicanálise, o resultado é uma mistura de fatos, interpretações e algumas fantasias.

Uma única pergunta — Por quê? — pulsa ao longo do filme. O Nixon da tela (assim como o verdadeiro) caça implacavelmente bodes expiatórios: a Costa Leste dos Estados Unidos, os Kennedys, a CIA. Hopkins, como Nixon, reclama que "a imprensa, a juventude, os liberais — estão todos a postos, tentando descobrir um jeito de me estraçalhar". Mas o que Stone e Hopkins mostram é o que Nixon fez a si mesmo.

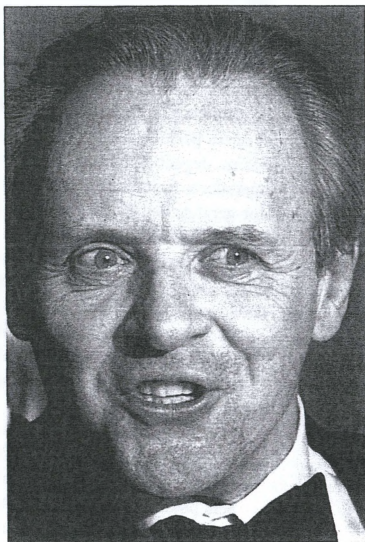
Por quê? Cena após cena, Stone mostra Nixon em busca de um analista qualificado, de alguém que o explicasse a si próprio. Desesperadamente, do divã do seu *casting* psicológico, Nixon concede audiências a todos à sua volta: da esposa,



Stone termina o filme com um epílogo lembrando que Nixon viveu mais vinte anos após a renúncia, escreveu mais seis livros, viajou pelo mundo como o decano dos ex-estadistas e foi elogiado, no seu enterro, pelo presidente Clinton e o senador Bob Dole.

Mas existia um final mais forte à disposição: à página final da sua volumosa autobiografia de 1978, *RN*, Nixon conta como deixou a Casa Branca naquele dia de agosto de 1974. Após pronunciar o pungente discurso de adeus, fez a famosa saudação de dois vês, e subiu ao helicóptero presidencial.

"Com os motores ligados", escreveu, "as hélices começaram a rodar. O barulho aumentou a tal ponto que bloqueava qualquer pensamento (...). Era impossível conversar. Não me restavam lágrimas. Reclinei a cabeça no assento e fechei os olhos. Ouvi Pat dizendo, para ninguém em especial: 'É tão triste, tão triste.'"



Ainda na fase de pré-produção, Stone decidiu que não usaria maquiagem de "máscara" em Hopkins. Explicou depois: "Não quis que a platéia se sentasse e dissesse: 'Oh, que trabalho fantástico de maquiagem! Ele ficou igualzinho ao Nixon!', em vez de se concentrar no personagem e na história. Nós até experimentamos, em vários testes e a alto custo, implantes nixonianos — as bochechas e o nariz proeminente —, mas havia sempre o risco de cairmos na armadilha do museu de cera." Afinal, Hopkins usou apenas uma peruca, dentes superiores iguais aos de Nixon, lentes de contato marrons e sobrancelhas artificiais reforçadas.



Fato e ficção

Passei horas tentando filtrar a verdade, tanto no filme como na edição crítica do roteiro, que cita como fontes livros, fitas e depoimentos, em 168 notas de rodapé. Stone retratou a vida de Nixon mais ou menos corretamente, centralizando-a no caso Watergate. O filme começa com a invasão daquele prédio em junho de 1972, quando Nixon tentava reeleger-se presidente, e acaba com a renúncia. A maioria dos personagens é, pelo menos em parte, fiel à verdade: o único personagem totalmente fabricado é um texano rico, comerciante de petróleo, interpretado por Larry Hagman.

Stone soube retratar em parte a complexa realidade envolvendo os relacionamentos mais importantes entre Nixon e alguns homens, especialmente Henry Kissinger e os dois chefes do seu estado-maior, Haldeman e Alexander Haig. Já a interação entre Nixon e as mulheres, no filme — em especial sua mãe e Pat —, é extremamente especulativa, e das coisas menos defensáveis no filme. Stone usa estas cenas inventadas de modo convincente, a fim de mostrar o profundo isolamento de Nixon e o seu amor frio, carente, vacilante. É bom como drama e ruim como História.

Num dos confrontos manufaturados, perto do final do filme, Nixon e a esposa entram em desacordo quanto às gravações secretas da Casa Branca.

— Ninguém jamais ouvirá essas fitas — diz Nixon. — Nem mesmo você.

— E o que eu descobriria nelas que já não sei há anos? — Pat responde, neste confronto fictício. — O que dá uma enorme tristeza é você não ter confiado em nenhum de nós. Era preciso fazer uma gravação... para o mundo inteiro.

— Eram para mim — diz Nixon —, elas pertencem a mim.

— Não — responde Pat —, elas não são suas. Elas são você.

Pat, ao principal assessor, H. R. "Bob" Haldeman; da mãe, Hannah, à jovem de dezenove anos que o enfrenta numa passeata contra a Guerra do Vietnã e lhe diz que nem mesmo o presidente detém o controle, que o sistema é uma "besta selvagem" irreprimível.

No final, Nixon consegue o analista que merece: Oliver Stone. Ambos manifestam sinais de paranóia. Como um bom terapeuta, Stone é incansável, embora demonstre alguma ternura e empatia. Mas a sua versão definitiva de Nixon é, pelo menos em muitos sentidos, tão constrangedora quanto a verdade.

A seu crédito, o filme expõe direitinho toda a gama de atividades ilegais fomentadas durante o governo Nixon: grampos em nome de uma segurança nacional fictícia; dinheiro pago aos conspiradores de Watergate em troca de silêncio; invasão do consultório psiquiátrico de Daniel Ellsberg na tentativa bizarra de desacreditar o homem que havia deixado vaziar os papéis do Pentágono em 1971.

Mas Stone situa o caso Watergate no contexto imaginário de um Nixon enredado em profundos obstáculos íntimos. Lança a hipótese de que Nixon estaria assolado por sentimentos de culpa causados por um vago envolvimento, talvez indireto, pré-presidencial, nos complôs da CIA para assassinar o líder cubano Fidel Castro; esse fiasco, sugere Stone, por sua vez levou ao assassinato de John F. Kennedy em 1963. Assim, quando o Nixon de Stone fica sabendo que um dos agentes de Watergate é um ex-agente da CIA chamado E. Howard Hunt, preocupa-se obsessivamente com que toda a história venha a público. Para Stone, esta é uma das razões principais para o encobrimento de Watergate.

Disso não existe prova convincente. Na verdade, o problema central de Nixon durante o caso Watergate não foi um sentimento de culpa. Foi uma ausência de culpa. O volumoso dossiê de Watergate mostra que Nixon sentia pouco ou nenhum respeito pela lei. O encobrimento de Watergate tornou-se necessário porque o governo Nixon usara os poderes governamentais — o FBI, o imposto de renda, a CIA — ilegalmente. Não na longínqua era Eisenhower, mas no seu próprio período na Presidência. Foi uma conduta generalizada. Um hábito. Assim, depois de flagrados na invasão do edifício Watergate, alguns dos seus operadores tiveram que ser silenciados antes que levassem àquilo que o procurador-geral da República do governo Nixon, John Mitchell, chamaria mais tarde de "os horrores da Casa Branca".

A mistura de realidade e ficção é intrincada. As 126 seqüências do filme de Stone são uma enxurrada de fragmentos: frases extraídas das fitas, diálogos verdadeiros, diálogos fabricados, recortes de noticiários reais, Hopkins pronunciando discursos reais de Nixon etc. Para os que conhecem a história, o roteiro da versão de Stone parece ter sido anotado em folhas de fichário que, caindo ao chão, foram recolhidas e ordenadas de qualquer modo por Stone, a caminho do estúdio.

Mas Stone é honesto na hora de dar seus rótulos. Logo no início, divulga uma clara advertência de que as seqüências foram comprimidas e formuladas "mediante hipótese". Logo, são pura ficção. É Stone quem está dizendo.

Será possível que a maior corrupção administrativa de Nixon tenha sido usar a Presidência para a sua própria e radical psicanálise, a fim de liquidar a questão da sua infância e resolver outros problemas reais ou intuídos? No filme de Stone,

as seqüências giram sucessivamente em torno de definições ou discussões sobre o que são a mãe, o pai, a morte, a infância, o ódio, o amor, a mentira, o segredo, o poder, a escuridão, o sacrifício, as lágrimas, a hombridade. Em suma, matéria-prima para a psiquiatria.

Nixon é visto brincando ininterruptamente com seu próprio passado. E todos jogam o mesmo jogo. Infelizmente, parece verdade.

Após os assassinatos de John e Robert Kennedy e os milhares de mortos no Vietnã, após alcançar a Presidência, Nixon, mostrado por Stone, reflete em voz alta: "Quem está nos ajudando? Deus, ou... a Morte?" Uma frase e tanto, só que a edição crítica do roteiro não contém nenhuma nota de rodapé e não há razão para crer que a frase tenha sido dita. No entanto, ela é verossímil. É viável que Nixon visse em Deus e na História os servidores da sua própria causa.

Ou a frase: "Sou sensível demais, às vezes." Aqui também, desconheço qualquer evidência de que ele tenha dito isto. A frase soa como de Oprah Winfrey mas é, também, bastante verossímil. Nixon sentia sua trajetória através da Presidência. Personalizava tudo, cada acontecimento. "A coisa é contra mim", diz o Nixon de Stone a Pat, "e não contra a guerra. É contra Nixon! Querem destruir Nixon!"

Pessoalmente, tenho muita simpatia pelas duas filhas de Nixon e por seus maridos, que, pouco depois da estréia, acusaram publicamente o filme de incluir seqüências "calculadas única e maliciosamente para difamar e degradar a memória do presidente e da Sra. Nixon junto à opinião pública americana". Mas, por trás dos sentimentos pessoais, há um pronunciamento magnificamente nixoniano, de que o velho sem dúvida se orgulharia: hoje e sempre, "eles" ainda querem destruir Nixon.

Acredito em Stone quando nega enfaticamente que a sua intenção foi difamar ou degradar, e diz que só tentou reexaminar e entender. A energia, a profundidade e a riqueza do seu filme provam isto. Ao mesmo tempo, Stone foi desnecessariamente descuidado e condescendente. Não havia necessidade de maltratar tanto a História, pois seu tema central convergia para os próprios fatos.

Stone diz em termos dramáticos precisamente o que a História tem dito e continuará dizendo com autoridade cada vez maior, à medida que novas fitas forem sendo divulgadas, novos livros publicados e novos depoimentos examinados. O que importa é muito simples: os Estados Unidos tiveram a pessoa errada como presidente. Nixon não estava à altura do cargo. Não foram só a criminalidade, o isolamento, a ausência quase total de propósitos mais altos. Foi, pura e simplesmente, a inadequação do homem, que não sabia ordenar sua própria vida, muito menos a vida da nação.

Leituras de apoio

Carl Bernstein e Bob Woodward, *Todos os homens do presidente* (Francisco Alves, 1978)

Carl Bernstein e Bob Woodward, *Os últimos dias* (Francisco Alves, 1976)

Eric Hamburg (editor), *Nixon: An Oliver Stone Film* (Hyperion, 1995)

1995/EUA/Em cores

DIRETOR: Oliver Stone; PRODUTORES: Clayton Townsend, Oliver Stone, Andrew G. Vajna;

ROTEIRO: Stephen J. Rivele, Christopher Wilkinson, Oliver Stone; ESTÚDIO: Hollywood;

VIDEO: Abril Video; DURAÇÃO: 191min.



Cartaz da campanha Nixon-Agnew de 1972

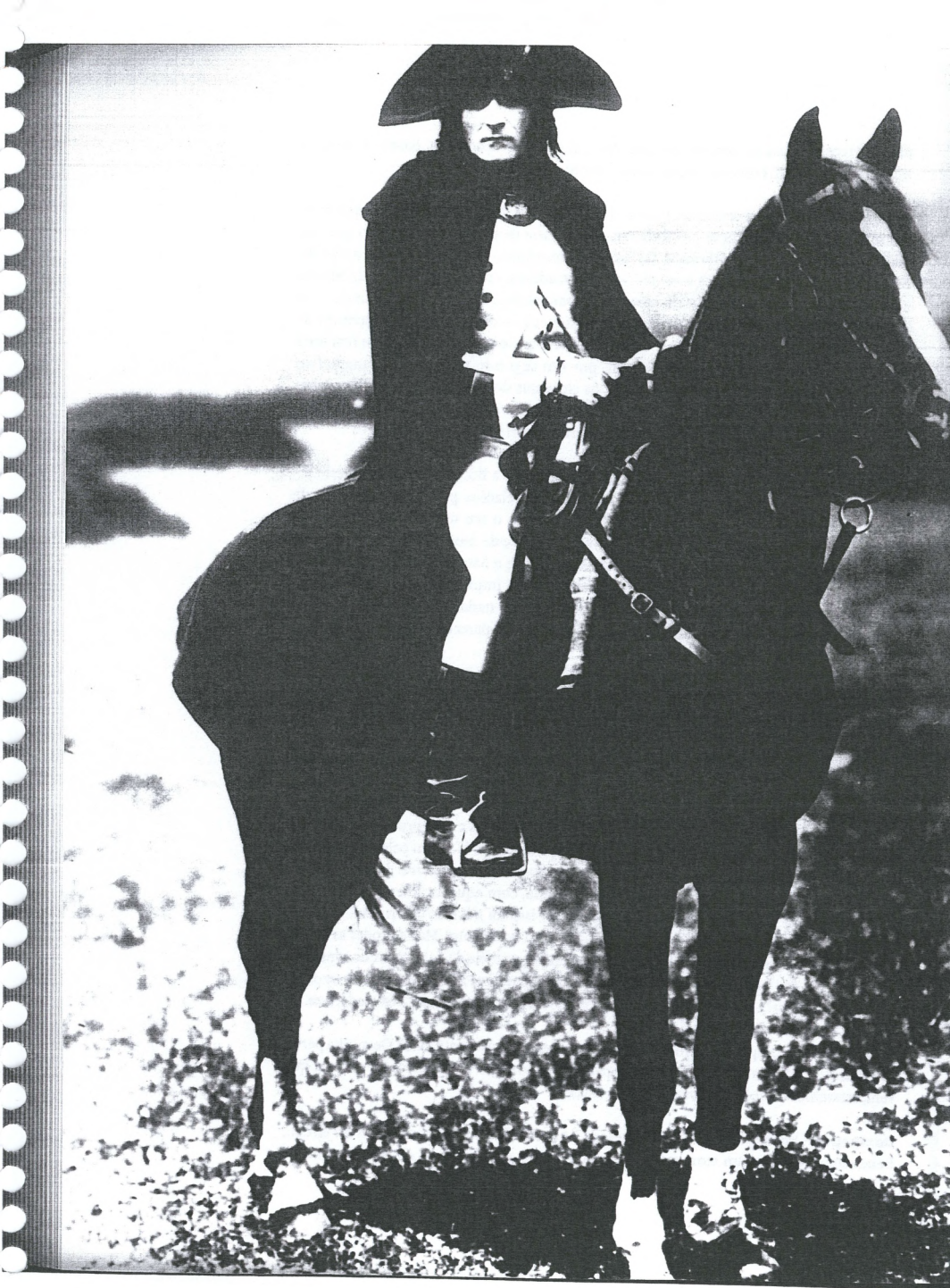
Mais tarde...

A versão de Stone certamente não será a última de Nixon. Há razões para se esperar por uma versão melhor, mais plena, mais verdadeira. Antes de descobrir um analista em Oliver Stone, Nixon possuía um ditafone particular. Não gravou nele as famosas fitas da Casa Branca, mas sim um diário particular mais íntimo. Apenas alguns desses ditados vieram a público durante o caso Watergate e mais tarde só alguns trechos, de algumas dezenas de fitas cuidadosamente selecionadas, foram usados por Nixon ao escrever suas memórias.

Segundo o advogado de Nixon durante o escândalo, o falecido J. Fred Buzhardt, Jr., uma das poucas pessoas que chegaram a ouvir grande número dessas gravações, tais monólogos noturnos "não foram feitos para ouvidos humanos". A máquina de ditado era o psiquiatra, disse Buzhardt numa entrevista, "ela não tinha inibições. Já eu, fiquei constrangido com a percepção que tudo aquilo me deu". Embora se recusasse a dar muitos detalhes, Buzhardt comentou que Nixon, ao ditafone, era um verdadeiro introvertido, que odiava campanhas eleitorais e reuniões em público. O trabalho que escolheu, a política, era a antítese da sua natureza. Nixon viveu uma vida falsa, disse Buzhardt, uma vida que lhe criou uma tensão psíquica quase insuportável.

"Quando um homem faz uma coisa dessas a si mesmo, mostra uma casca exterior", disse Buzhardt. E a casca protetora de Nixon impossibilitava os relacionamentos íntimos. Nixon viveu uma vida submersa, artificial e distante.

Existem, em poder da família Nixon, cerca de quinhentas dessas fitas ditadas. Quem chegar a estudá-las um dia, se alguém chegar a tanto, provavelmente fará mais progressos significativos quanto ao mistério de Nixon.



A ÚLTIMA CRÍTICA DO IMPERADOR

Simon Schama

Cena: Uma sala vazia, na semi-escuridão. Dois homens baixos, corpulentos e calvos são vistos por trás, assistindo aos últimos planos em tela tripla, em três cores, de Napoleão. Um deles traça um pulôver disforme; o outro foi engolido por um enorme casaco folgado, que obviamente já conheceu dias melhores. Quando as luzes se acendem e a câmera os revela de frente, Fiscal (o de suéter), de óculos com aro de marfim, olha satisfeito para Bompapel (o de casaco), que suspira finido, tira seus pequenos óculos de aro metálico e esfrega os olhos, revelando nesse gesto uma desconcertante semelhança com Rod Steiger e Marlon Brando ao mesmo tempo.

Fiscal: Bem, Bompapel, o que achou? Um espetáculo notável, não? Um filme imperdível quanto mais não fosse só pelo seu prodígio técnico: Polyvision, montagem russa, loucos planos de câmera na mão — realmente, só se pode chamar um filme desses de revolucionário.

Bompapel: (blasé) Sim, mas é uma confusão danada...

Fiscal: Oh, oh... Então houve algum probleminha no modo como Albert Dieudonné interpretou o senhor? O chapéu estava errado?

Bompapel: Ah, Dieudonné! Que nome adequado a tamanha presunção! Mas ele se portou bem, *quand même*; e tem uma cabeça boa. Só que ninguém lhe disse que não se pavoneasse tanto... Os grandes generais não se pavoneiam nunca. Andam a passos largos. Agora, o grande Talma! *Aquele*, sim, era ator!

Fiscal: Sim, sim. Ouça, e quanto àquele olhar fixo? Realmente *imperioso*, não?

Bompapel: Ah! Eu nunca olhei fixo! Eu meramente observava. Olhava. Os fortes prestavam atenção; os covardes se escondiam em suas tocas. Só Talleyrand, *aquele salaud*, é que ousava rir afetadamente, como se estivesse se divertindo com uma piada! Um pedaço de merda em roupas de seda...

Fiscal: Alto lá, Bompapel! Desculpe, mas o filme é supostamente censura livre; estamos falando aqui de História que renovou a civilização. Mas... e Josephine, hein?

Bompapel: Quem? Ah, a crioula travessa! *Vraiment bizarre*. Onde esse teu Abel Gance foi encontrar uma criatura dessas, com cara de lua cheia e ancas de curral? Ora... Josephine, aquela prostituta traidora! Sim, o leito era o seu bivaque, mas ela nunca foi uma *grosse poule*. Sempre magrinha, com um narizinho acentuado e olhos perigosos. Cheirava a jasmim e a maldade. Já essa mulher que eu vi através da *lanterne magique* é como uma égua com *coiffure*. E esse falso Napoleão, por que se arrasta como um servo? Por que anda afetadamente nas barras da saia dela, como um imbecil? Será que ele imagina que era assim que eu me comportava? Eu a tratava como um general!

Fiscal: Bem, imagino então que o senhor não gostou da sequência do Baile das Vítimas, gostou? Pessoalmente, achei-a genial: a sociedade em estado de orgia, celebrando o fato de terem escapado da guilhotina.

Bompapel: Uma farsa digna de riso, um pobre *bal des arts*, como, *comment-dire*, uma festa de melindrosas... Vi coisa melhor nos bordéis do Palais Royal... Ou teria visto, se não passasse todas as horas de sono salvando a França dos criminosos que a atiraram na lama.

Fiscal: Claro, claro, mas diga-me, há alguma coisa neste filme de que o senhor *tenha* gostado? Sabe, estão dizendo por aí que este é o clássico do cinema mudo...

Bompapel: Mudo? Que mudez? Como se não bastasse agüentar a minha história mumificada, você tinha que me impingir essa música de uma vulgaridade indescritível, desse tal de Coppola? Terá sido para isso que conquistei a Itália? Para ser estrangulado num espagete musical? Prefiro a mudez de Santa Helena...

Fiscal: Bem, achei que ele deu ao filme um grande verniz. Então é isso? Tudo, uma droga?

Bompapel: Não, *crapaud*, não é "isso". O garoto, sim, ele tem valor! *Madame mère* teria chorado!

Fiscal: Ah, o ator mirim russo: o senhor, na briga de bolas de neve. Ele estava bem, sim.

Bompapel: Ele fica de pé como eu, desafiador, *fier*; ele luta como eu, com inteligência e com vontade; um centro imóvel no meio da *mêlée*. E aquelas cenas no colégio em Brienne, *je vous avoue*, mexeram comigo, sim. Por um momento, acreditei que o teu Gance entendia da arte de comandar; da emoção que se apegava à razão quando tudo o mais galopa em direção ao inferno. Mas eu conheço o segredo dele... Eu sei ver dentro do coração dos homens. Esse Gance, *au fond*, é como todos os outros; ele quer ser EU, quer ser o Napoleão do filme. Fantasiado como aquele assassino pré-universitário, Saint-Just, com aquela complacência inflada e um brinco na orelha, como se fosse cigano... Será que ele acha que eu me deixei enganar? Não, eu percebi que ele pensa que comanda um exército, *pauvre type*; um exército de operadores de câmeras, atores e maquiadores; ele acha que pode fazer coisas que os mediocres diziam ser impossíveis; fazer uma conquista. Mas... a gente desculpa o sujeito... Você não viu que eu fiz leis? Que eu esmaguei reinos com a poeira das botas dos meus lanceiros, enquanto ele reina no mundo dos sonhos e das sombras? Eu dei ao mundo os *Códigos*; Gance deu ao mundo a câmera montada em trapézio. Eu fui à Rússia. Ele inventou a montagem russa. Mas são esses os imperadores que você quer, não? Os manipuladores da loucura? Eu lidei com a democracia ao meu modo. Dando aos *misérables* a oportunidade de serem homens, de serem soldados tais como o mundo não os via desde Alexandre. Qual é a dos teus reis do cinema? Embalar as pessoas para dormirem como bebês babões, mergulhados no faz-de-conta?...

Fiscal: Bem, bem, obrigado, senhor Bompapel. Isso tudo é realmente fascinante, etcétera, e eu adoraria escutar mais, mas receio que estejamos fora do...

Bompapel: (erguendo-se, vestindo um chapéu velho) SILÊNCIO! VERME INSOLENTÉ! VOCÊ VAI ME OUVIR! SÓ VAI SAIR DAQUI QUANDO TIVER PERMISSÃO. ENTENDU?

Fiscal: (fazendo, para a sala de controle ver, um gesto de desespero, como se estivesse sendo degolado) Ah, está bem, claro, como o senhor quiser...

Bompapel: (voltando a sentar-se, com o chapéu na cabeça) O que não compreendo no teu mundo é a grande fixação por toda essa maquinaria de ilusão. Sim, imagino que esse Gance (o pai dele foi um *fabricant des lumières électriques, n'est-ce pas?*) seja o tipo do bom engenheiro, com todas as suas geringonças voadoras, com as suas visões de bêbado com três pares de olhos capazes de captar uma panorâmica com um único olhar... E os olhos de água, como dizer?, fundindo-se com os meus — disso eu gostei; e também de quando meus rufiões marcham para a Itália em colunas de seis, enquanto meu fantasma galopa por cima num cavalo branco; sim, por um segundo senti o meu sangue-frio esquentado na sala escura. Mas, gênio? Não, os cientistas do Instituto, aqueles, sim, eram gênios! Meu Lannes, meu Desaix, até mesmo o pintor David! Esses foram gênios! Gance não é sequer um *chef de brigade*. Ele é o que é: um *romancier*.

Fiscal: (retomando sua voz normal, inclinado em direção a Bompapel) Bem, detesto levantar este assunto, mas o senhor não gostou dos nossos relações-públicas, os criadores de imagens? Quero dizer, corrija-me se estiver errado, mas o seu meio de transporte nos Alpes não era uma mula? Pois o filme lhe dá oportunidade de montar novamente o velho cavalo branco com as duas patas da frente estiradas sobre o São Bernardo, não era essa a idéia? Manter a plebe feliz com o herói, enquanto o senhor implementava as leis e as guerras e tudo o mais sem discussões? Portanto, o velho Abel nada fez de tão errado que o senhor não o tivesse promovido a duque da Livônia ou algo parecido, não?

Bompapel: Afinal, você não é tão idiota assim... É verdade. Acreditei que a França e o mundo precisavam de um Herói saído do povo para salvá-los da anarquia da revolução e da estupidez dos monarcas. Mas você precisa entender uma coisa: o verdadeiro herói é inimigo do fanatismo; sejam padres, sejam *idéologues*. No teu século, o herói tem sido o próprio fanático. O que foi Gance, com suas nuvens de luz, transformando-me numa espécie de santo de dez vinténs? Que foi ele senão criado dos lunáticos que vêm por aí, o seu pequeno mago obediente?

Écoute, tudo o que eu quis foi salvar a França dos criminosos e suas prostitutas. Quando Gance me pôe rindo amargamente das violações dos Direitos do Homem pelos monstros do Terror, ele está certo, embora eu jamais tenha ido lá observar Robespierre. E, sim, transformar a Convenção numa grande tempestade marítima, com aquela câmera balançando e mergulhando das cristas nas depressões das ondas, ah, isso foi *très bien aperçu*! A Revolução, o que foi ela, no fim, senão uma *démence*, uma doença decadente? Mas de todas as loucas mentiras que ele conta, nenhuma foi tão insolente quanto a idéia de eu precisar de conselhos dos fantasmas dos jacobinos! De Marat, *bon Dieu* (e quem disse a Artaud que rolar os olhos é saber representar?). Eu, sendo doutrinado por Robespierre e Saint-Just! Boa piada, essa.

Fiscal: Bem, parece que este filme vai receber um laudo discordante, não? De minha parte, um decidido polegar para cima; de Bompapel aqui, polegar para baixo. Na semana que vem, estaremos de volta ao nosso formato usual...

Bompapel: Que história é essa de polegar...? Ah, sei! O imperador romano no circo... Bem, sabe que houve um momento em que eu estiquei o polegar para cima? Foi quando o

teu Gance me libertou do exílio do túmulo e me levou para casa; os montes escuros e as costas negras da Córsega; os cavalos dos meus perseguidores galopando sob o céu cinza... Isso, sim, é imperdível!

Fiscal: (aliviado ao ver a pequena luz vermelha da câmera finalmente apagada, levanta-se, põe a mão no arcaico casaco) Ei, ouça, Bompapel, não passa de um filme, sabe? Vou lhe dizer uma coisa: não tire conclusões erradas, nem monte de novo em seu cavalo alto. Sabe? Nos dias de hoje, o senhor teria sido um verdadeiro competidor. Um astro.

Bompapel: Astro, astro? Mas, *imbecile*, você não entende que eu fui o SOL? Os poderes giravam à minha volta! Eu era a luz deles, a força, a vida deles. Aonde você vai? Volte, *j'ordonne*...

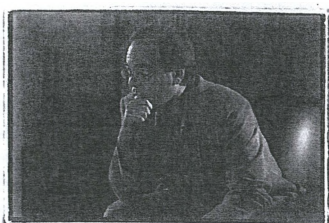
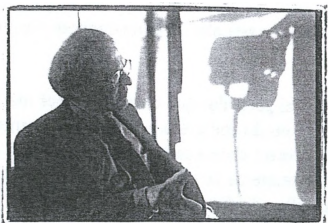
Fiscal: (chispando rumo à saída) Desculpe, preciso sair voando. Mas vou lhe telefonar. Que posso dizer? Foi uma verdadeira *experiência... um prazer*.

Bompapel: (suspirando de novo e atirando-se à cadeira) Isso é o que não foi mesmo!

ROLAM O TÍTULO E OS CRÉDITOS

1927/França/P&B

DIRETOR: Abel Gance; PRODUTOR: Abel Gance; ROTEIRO: Abel Gance; ESTÚDIO: Gaumont;
DURAÇÃO: 235min.



Mark Carnes: Neste conjunto de ensaios, que cobre mais ou menos uma centena de filmes históricos, vemos todo tipo de “valorizações” do registro histórico, inclusive contrafações completas e transcendentais, que não se baseiam na realidade. Em alguns filmes vemos que Custer foi um herói para os índios, ou que o FBI de Hoover era a favor dos direitos civis. As licenças que você tomou nos seus filmes recaíram, na pior das hipóteses, digamos, na faixa intermediária dessa panóplia de invenções, no entanto você tem sido muito criticado — em especial por historiadores — depois de *JFK*, e também depois de *Nixon*. Incomoda-o o fato de os historiadores criticarem seu trabalho? E as críticas deles influenciam o modo como você continua a fazer cinema?

Oliver Stone: Acho que muitos historiadores vêm aos produtores com uma atitude de hostilidade. É como se a História fosse território deles, e como se nele não coubésemos. Nós só pervertemos o paradigma com emoções, sentimentalismo e assim por diante.

Carnes: Mas você se importa com o que dizem?

Stone: Por alguma razão, sim. Eu frequentei colégio. Fui educado. Adorava História e Política, e fui bom aluno. Em alguma parte de mim ainda sou aquele colegial sendo instruído pelo professor. É claro que nem sempre o colegial concorda com o mestre. Ontem mesmo estive num colégio onde alguns alunos me contaram que o professor de História comentara não haver dúvida de que Lee Oswald atirou sozinho contra o presidente. E também informaram que a maioria da classe não havia acreditado.

Acho que há uma espécie de pompa, de solenidade, que os historiadores carregam por aí. Julgam-se donos dos fatos e da verdade, como se fossem sumos sacerdotes do antigo Egito cuidando das entranhas sagradas. Sabe como é, as profecias lhes pertencem. Mas, pelo que sei sobre a História — e não só da minha experiência histórica pessoal na França, na Rússia, nos Estados Unidos, no Vietnã e na Ásia, mas também através de leituras —, muitos desses temas são ambivalentes.

Os filmes sobre a História, em particular, são com frequência calorosamente contestados. *Lawrence da Arábia*, que vi na juventude, foi arrasado pelos críticos, que o apelidavam de *camel opera* (folhetim de camelo). Diziam que grande parte daquilo tudo jamais aconteceu, que Lawrence nunca esteve no massacre dos turcos. Mas assistir ao filme me deu vontade de ir além e ler *Os sete pilares da sabedoria*, porque o filme me despertou o interesse. Acho que esta é a única resposta para quem diz que o cinema faz lavagem cere-

UMA CONVERSA ENTRE MARK CARNES E OLIVER STONE



bral. Cada filme é uma espécie de primeiro rascunho. Levanta questões e inspira os estudantes a aprenderem mais.

Carnes: A acusação de lavagem cerebral parte dos que dizem que você manipula intencionalmente a platéia. De fato, o modo como usa o pseudodocumentário é sutil. Mas seus filmes, ainda assim, deixam clara a presença de um diretor ativo, que intervém. Você não se serve simplesmente de um estilo naturalista nem pretende que uma câmera estática fique olhando diretamente para o passado.

Stone: Meu argumento é o seguinte: o que é o passado? Pelo que sabemos das memórias de Kissinger e de outros, quando havia cinco homens numa sala para tomar uma decisão importante, não havia sequer dois que concordassem, mais tarde, com o que se passara ali dentro. Podiam concordar quanto à parte do dia em que tudo se passou, ou se a cortina estava aberta ou fechada, mas acho que nunca se pode chegar a um consenso objetivo.

Quando jovens, todos vimos aqueles filmes do tipo “a História de corpo presente”. Eram chatíssimos. Em geral, mostravam a História de um ponto de vista estereotipado. Os Winston Churchills, os Alexandre Magnos e os outros grandes da História se levantavam e falavam em frases longas, totalmente inverossímeis. Acho que os nossos líderes — os Richard Nixons, os John Kennedys — são como nós, e eu tentei humanizá-los nos meus filmes.

Lemos quase tudo o que havia sobre Nixon: livros de esquerda, de direita, de centro (do que se pode chamar de centro). E, afinal, nenhum dos historiadores que escreveram esses livros — exceto talvez Fawn Brodie, que eu chamaria de psico-historiadora — nenhum deles tentou chegar a uma compreensão mais profunda do que o homem estava pensando e sentindo, do tipo de ser humano que ele foi. Talvez Brodie tenha ultrapassado os limites do historiador contemporâneo ao teorizar sobre o relacionamento entre Nixon e a mãe, o pai e os dois irmãos que morreram jovens. De outro lado, há Stephen Ambrose, cuja biografia de Nixon parte de um ponto de vista diferente. O modo como Ambrose escreve revela um autor correto mas com medo de mergulhar nas sombras mais soturnas da História, nas conspirações em que Nixon pode ter-se envolvido. O que Ambrose nos mostra é um Nixon passado a limpo, e eu acho que ele não entendeu nada. Sei que Ambrose é muito respeitado, cheio de prêmios, mas o que me intriga é justamente isto: os historiadores americanos de hoje estão envolvidos demais nesse negócio de ganhar prêmios. Eles querem respeitabilidade e estão preocupados em se vão perder o respeito dos contemporâneos, caso penetrem nas regiões sombrias aonde Fawn Brodie penetrou. Preocupam-se em perder até mesmo o *status*, ou a capacidade de ter seus livros publicados.

Assim, respondendo à sua pergunta, nós, dramaturgos, buscamos uma demolição da História ao questionarmos determinadas realidades. O que você chama de “sutil” é, para mim, um estilo ambivalente e em constante transformação, que nos dá a consciência de que *estamos* assistindo a um filme e de que é a própria realidade que está na berlinda.

JFK foi, para mim, o início de uma nova era em termos de cinema, porque não trata apenas de uma conspiração para assassinar John Kennedy. Não é só sobre isto, mas também sobre o modo como examinamos a nossa história recente, o

modo como presumimos que a realidade é aquilo que parece ser. Acho que os historiadores presumem coisas demais. Os meus filmes têm como instrumento um estilo não-construtivista. O filme se examina a si mesmo, é consciente de si. Ele muda de preto-e-branco para colorido. Os ângulos são insólitos. Alguém diz alguma coisa numa abordagem externa, em seguida o filme corta para uma abordagem interna e vê-se outra expressão, totalmente oposta ao que está sendo dito. Nixon pode dizer uma coisa, mas sente outra. Pode acontecer de eu usar uma única imagem. Pode ser que eu use cinco. Mas vou deixar as pessoas conscientes de que estão assistindo a um filme, de que estou mexendo com a cabeça delas e de que não existe uma realidade objetiva.

Carnes: Já que você já explicitou que existe um lado escuro no seu próprio currículo...

Stone: Sei o que você vai dizer. Vai dizer que estive no Vietnã, que meus pais são divorciados, que venho de uma família desajustada e que transponho a minha própria visão negra da América para os meus filmes. Bem, acho que é certo dizer isso. É válido que diga isso...

Carnes: Bem, você também o está dizendo.

Stone: Jamais escondi esta parte da minha vida. Mas acho que, se examinar atentamente Richard Nixon, você vai descobrir um indivíduo muito perturbado. Ele suava muito, era canhestro, tenso, tinha uma expressão angustiada. Todos dizem isso, não só eu. Mas de onde vinha a angústia de Nixon? O dramaturgo, e também o historiador, precisa forçar uma ida às regiões obscuras — às áreas psiquiátricas, ao relacionamento com a mãe, com o pai e com os parentes —, a fim de entender por que aquele homem era tão torturado. Isto não está sendo feito pelos historiadores de hoje. Eu não vejo novas Brodies em cena, hoje. Ao contrário, vejo Ambrose, o homem anti-séptico, sem segredos, o historiador de Eisenhower.

Carnes: Em *Nixon*, você mostra Richard como um garoto contando à mãe que queria ser o seu cachorrinho fiel, e acontece que, aos dez anos de idade, Nixon realmente escreveu isso à mãe. Você também mostra Kissinger e Nixon ajoelhando-se para rezar, quando Nixon decide renunciar, e isso também parece ser verdade. Os historiadores — talvez os de índole bombástica, mas também os de qualquer outra espécie — se perguntam por que, quando a realidade é tão fantástica, você ainda sente necessidade de enfeitá-la. Por que ir além dos fatos conhecidos?

Stone: Porque “os fatos conhecidos” são freqüentemente discutidos. A Comissão Warren e o caso Watergate estão até hoje envoltos em mistério. A “realidade”, como você a chama, é fantástica, mas pode-se alinhar um filme com “realidades” externas sem penetrar nos subterrâneos e nas zonas desconhecidas que tornam uma vida humana cheia de contornos?

Olhe, supõe-se que um filme deva ser envolvente. Supõe-se que seja divertido. Que nos dê vontade de assisti-lo. Em *Nixon*, tal como em *JFK*, lidamos com uma





densa massa de informações. Uma enorme quantidade de material foi formulada e é preciso manter a plateia absorta, logo o filme deve ser o mais envolvente possível — sem distorcer a “verdade”. A verdade é escorregadia, logo nós precisamos atingi-la a partir de uma combinação da vida consciente e da vida inconsciente do indivíduo.

Carnes: Não creio que qualquer historiador que aprecie o cinema se queixe da metragem comprimida. Nenhum filme poderia durar vários anos...

Stone: Bem, isso me incomoda sempre, ter que dar saltos. Nós não temos tempo para mostrar o processo realista de tomar decisões, que aliás é frequentemente indeterminado. As decisões, em geral, não são tomadas de forma dramática, como na nossa sequência da Guerra do Vietnã, mas sim, como todos sabemos, em consequência de intermináveis telefonemas, boatos, fofocas, farpas, calúnias etc.

Carnes: O problema dos historiadores, muito mais do que a compressão dos eventos ou dos personagens, é que a vida é um mar agitado de confusões, ambigüidades e personalidades. O bom historiador tenta pegar essas ambigüidades e complexidades e construir, com elas, algo que não perca o significado. Mas o cinema, com um fluxo dramático tão límpido, comete necessariamente uma violência contra as complexidades que formam o mundo real.

Stone: Sua crítica é certamente válida, e pode-se dizer que a vida é mais complexa do que qualquer filme. Mas acho que é preciso ser mais específico. Onde erramos? O nosso Nixon está errado? Os dramaturgos buscam (e os historiadores também deveriam buscar) padrões no mundo. Nós tentamos relacionar Ellsberg a Hiss. Tentamos relacionar Watergate à mãe e ao pai de Nixon e à morte de seus irmãos mais novos. Tentamos relacionar a morte daqueles rapazes à culpa que o irmão sobrevivente sentiria mais tarde diante da morte dos dois Kennedys. Não creio que isto tenha sido feito antes — pelo menos eu nunca vi, em compêndios de História —, mas foram os padrões que procuramos ao montar este filme de três horas de duração.

Podemos estar erradíssimos neste ponto, mas estamos tateando, em busca do fio solto que dê à vida de Nixon alguma espécie de ordem. Evidentemente, você tem toda a razão quanto ao caos. Todos convivemos com ele, e eu acredito mesmo no caos. Minha própria vida é caótica, e no entanto eu consigo perceber padrões na minha vida pessoal.

Mas o que gostaria de fazer agora é voltar a JFK e tentar reunir tudo aquilo de algum modo. Estou buscando, na História dos Estados Unidos, um difícil padrão. O que eu vejo, de 1963 (com o assassinato de Kennedy ao meio-dia em Dallas) até 1974 e o afastamento de Nixon, é um padrão. Diga-me se eu estiver errado, mas nós temos: John Kennedy arditamente assassinado; temos Robert Kennedy arditamente assassinado; temos Martin Luther King arditamente assassinado; e temos Nixon arditamente “caindo sobre sua própria espada”. Esses quatro homens vinham de diferentes perspectivas políticas, mas estavam forçando a barra, tentando levar a América a novos níveis. Nossa tese é que, de alguma forma, eles pisaram na “Fera”, sendo a Fera uma força (ou forças) superior à Presi-

dência. Bem, deve-se ver na Fera uma metáfora, pois essa foi a intenção. No seu discurso de despedida, Eisenhower, o mais conservador dos presidentes americanos, que Stephen Ambrose venera, disse que tomássemos cuidado com o complexo militar-industrial. Ele chegou a sair dos seus costumeiros cuidados para...

Carnes: Não creio que Ike tenha querido dizer que essa gente ia sair atrás de presidentes com um rifle na mão.

Stone: Esqueça o que ele quis dizer. Ele *disse* isto. Disse: "Cuidado com o complexo industrial-militar." E disse de um modo incrível, pois simplesmente interrompeu o discurso e fez um estardalhaço em torno disto. Ele viu alguma coisa no horizonte, viu o poder — perdão, Mark, deixe-me só concluir — do dinheiro. O poder que o dinheiro teria sobre o Governo, o poder das multinacionais. E, ao longo dos anos, o poder cresceu. Nós vimos uma guerra enorme no Vietnã, que custou mais de 100 bilhões, talvez 200 bilhões de dólares, e agora vemos que a Guerra Fria acabou, sem quaisquer dividendos de paz. Pelo contrário, os contratos militares-industriais só fazem crescer.

Carnes: Sim, Oliver, mas uma coisa é dizer que o complexo militar-industrial conquistou poder, outra é dizer que ele saiu por aí apontando armas contra gente da Casa Branca.

Stone: Acho que historiadores como você precisavam estar lá, nas décadas de 1950 e 1960, para entender a verdadeira natureza daqueles homens. Kennedy, assistindo ao filme *Sete dias de maio*, disse explicitamente que uma ditadura militar e o afastamento de um presidente poderiam acontecer aqui mesmo, bastando para isso que uma vez mais ele metesse os pés pelas mãos em Cuba.

Mas a Fera, para mim, significa mais do que o complexo militar-industrial. Quando Nixon exclama, nas fitas, "aqueles bastardos de Wall Street!", estava falando sério. Eu acho o poder do mercado de títulos e do mercado de ações enorme. Hoje, se um Clinton/Kennedy resolver mexer na diretoria do Federal Reserve, ou no modo como imprimimos o dinheiro, não precisa nem ser assassinado. O mercado de títulos vai simplesmente tremer, e esse tremor será sentido em todo o mundo. E os meios de comunicação, que são dez vezes maiores hoje do que na época de Kennedy, repetirão *n* vezes essa mensagem apocalíptica, até o presidente recuar. Um presidente, hoje, não precisa ser assassinado. Basta que o poder do dinheiro e a mídia o impeçam de operar grandes transformações no modo como tudo se passa. O que interessa, a meu ver, é que, entre 1963 e 1974, todos aqueles quatro homens foram contra "a Fera" e acabaram afastados ou mortos em consequência disto. No caso de Nixon, seria mais correto dizer que ele caiu sobre sua própria espada a fim de melhor preservar a Fera.

Carnes: Veja esta pergunta de Arthur Schlesinger: "*JFK* me pareceu absurdo ao argumentar que Johnson, o FBI, a CIA e todo o estado-maior das forças armadas se juntaram para matar Kennedy porque ele queria retirar as tropas do Vietnã. Pergunte a Oliver se ele *realmente* acredita que as coisas se passaram desse modo e, caso tenha dúvidas, se não se sente responsável por confundir a juventude?"





Stone: *JFK* é um filme tão incompreendido... Assista-o de novo e preste atenção ao que realmente ele diz. Kevin Costner descreve as possibilidades. Ele fala das pessoas e das organizações que odiavam transformações — e odiavam Kennedy, especificamente, por fazer transformações. Em 1963, Kennedy transformou uma enormidade de coisas, e nunca mais foi o mesmo homem. Acho que nisso Schlesinger concorda comigo. Sessenta e três foi um divisor de águas, e as transformações que trouxe nas relações com a União Soviética, Vietnã e Cuba ameaçaram grupos de gente poderosa. O que dissemos no filme é que esses grupos estavam fúlos de raiva, que essa gente estava transtornada porque se sentia ameaçada pelas transformações. Em nenhum momento dissemos que se sentaram em uma sala de conferências e conspiraram para abater o presidente. É ridículo, porque seria simplesmente uma conspiração ampla demais. Não daria certo.

O que aconteceu, a meu ver, é que de algum lugar, de alguma dessas possibilidades, foi dado o sinal. Veio a ordem, a necessidade de matar Kennedy, que provavelmente se limitou a um grupo pequeniníssimo, de dez ou vinte pessoas. Um assassinato no estilo do de Júlio César. Sim, Johnson nunca disse: “Muito bem, vamos matar Kennedy.” *Jamais* dissemos isto no filme. Dissemos que Johnson devia saber mais do que dizia saber, e achamos que ele esteve envolvido no processo de abafar informações, ao nomear a Comissão Warren e aprovar-lhe o relatório. Se, no fundo, Johnson não acreditava no relatório, por que devemos nós acreditar nesse conto de fada?

Quem quer que leia História vai reconhecer o poder das conspirações. O pai de Alexandre Magno, Filipe da Macedônia, foi morto por uma conspiração que assustou Alexandre pelo resto da vida. Júlio César, Lincoln, papas de direita e de esquerda, reis, foram todos afastados em consequência de conspirações. Por que seria diferente na história dos Estados Unidos? Até Franklin Roosevelt foi quase deposto por um golpe de Estado. Em relação aos Estados Unidos, os historiadores parecem acreditar numa simplicidade de conto de fada: de algum modo nós estaríamos livres das conspirações. Ora, eu cresci sob a maior de todas as conspirações. Meu pai convenceu-me, e Richard Nixon também, de que havia por toda a parte uma conspiração comunista monolítica, envolvendo Moscou e Pequim; que os comunistas iam invadir os Estados Unidos e que já estavam dentro dos colégios, pervertendo o nosso pensamento.

Carnes: É claro que a nossa História tem estado cheia de conspirações, e os historiadores têm pesquisado muitas delas. Mas, por outro lado, existe um fascínio americano por conspirações. Ao escrever sobre a ameaça vermelha dos anos 50, Richard Hofstadter se perguntou se as teorias de conspirações não são parte integrante da vida americana, se elas não têm a ver com as ansiedades que os americanos sentem, nesta sociedade onde o *status* é indeterminado e a instabilidade freqüente. Esses pequenos espasmos de medo de conspirações, que infestam o corpo político...

Stone: Acho tudo isso muita condescendência. Hofstadter está sempre sendo decantado. Mas é condescendente, pois temos tido tantas conspirações nos Estados Unidos: Watergate e, mais recentemente, Irangate, com sérias implicações com relação ao complexo militar-industrial. Nossos repórteres têm corroborado as histórias porque os editores e o poder do dinheiro da mídia conservadora os obrigam

a fazer isso. Mas o povo americano, assim espero, permanecerá agitado o bastante para questionar suas lideranças, para questionar as autoridades.

Carnes: Não creio que alguém conteste que tem havido uma concentração de poder, certamente nos anos 80 e talvez também nos 90. Uma concentração de riqueza e certamente uma grande expansão no poder das empresas mundiais. Mas a questão que subjaz explícita em *JFK* e em *Nixon* é que, de alguma forma, essas forças se vincularam a assassinos específicos. Se essas forças são tão poderosas como você diz, por que têm deixado você em paz? Não estou querendo só usar de facécia. Quando você sopra o apito, elas...

Stone: Assassinatos e golpes de Estado foram métodos usados nos anos 50 e 60 em Cuba, Congo, Irã, Indonésia, Guatemala, Vietnã, em toda a parte — muitos, inclusive, enquanto Nixon era vice-presidente. Agora, nos anos 80 e 90, as pessoas são assassinadas metaforicamente nos meios de comunicação. Tem havido, sim, um morticínio significativo na imprensa política contra mim e as coisas que tenho tentado dizer, insinuando que as fabrico ou que não tenho credibilidade. Esse é o modo como se assassina o caráter de alguém. Aconteceu também com Martin Luther King, e da forma mais degenerada, antes de ele ser morto.

Carnes: Sem dúvida. A conspiração de J. Edgar Hoover para assassinar o caráter de King tem sido bem documentada, mas não...

Stone: Só que, na época, as pessoas chamariam de louco quem denunciasse uma conspiração do FBI contra Martin Luther King. Não foi Juvenal quem disse: “Quem guardará os guardiães? Quem guardará os guardiães?”

Mas há algo mais que eu gostaria de dizer sobre historiadores como Stephen Ambrose...

Carnes: Ambrose, de novo?

Stone: Ele nos atacou um bocado quando *Nixon* entrou em cartaz. Disse que não tínhamos o direito de colocar diálogos na boca de um personagem real. Bem, acho que não percebeu a existência de um gênero chamado drama histórico. Os gregos e os elisabetanos o tiveram. Os filmes que fazemos são dramas interpretativos. Não sabemos o que Nixon disse de fato a Pat nem o que Nixon disse de fato a Kissinger. Lemos Kissinger, mas é um homem que está lutando pelo seu próprio lugar na História. Lemos Seymour Hersh e Walter Isaacson, e eles arrasam com Kissinger.

Veja, Steve Spielberg foi elogiado no mundo inteiro por ter feito *A lista de Schindler*. No entanto ele criou diálogos a portas fechadas, e ninguém disse uma palavra contra isso. Disseram-me que o roteirista original abandonou a produção depois de dois anos por achar que na verdade Schindler havia sido um nazista, e o filme, é claro, lhe deu muito mais empatia. A viúva de Schindler apareceu recentemente com comentários altamente negativos sobre os verdadeiros motivos do marido.

Eu diria é que há algo inerentemente errado na abordagem que Ambrose faz da História, porque quando lemos seus livros, e nós aprendemos alguma coisa neles,





constatamos uma fuga das zonas sombrias da História. Ambrose nos passou um pito especificamente por termos insinuado que Nixon poderia ter estado envolvido de alguma maneira com o assassinato de Kennedy. Acredito que, quando se é um historiador sério, deve-se fazer algumas perguntas. Nixon menciona a Baía dos Porcos e “aquela coisa em Cuba” várias vezes em cada fita divulgada do caso Watergate. Na fita de 20 de junho de 1972, que tem o famoso corte de 18 minutos e meio, “aquela coisa em Cuba” é mencionada sucessivamente. Mas por que foi feito o corte justamente ali? Ambrose nem sequer induz uma explicação. Fica em segurança, ao lado do “fato”. Mas o fato é que houve não só um corte, mas vários. Isto também é “fato”.

Não é dever do historiador especular sobre quem poderia ter feito esse corte, por que o fez e o que poderia haver na fita? Fizemos isto em nosso filme, e voltamos à questão da Baía dos Porcos porque cinco ou seis dos ladrões de Watergate tinham estado lá. Pode não passar de uma coincidência mas, quando a gente retorna ao passado, descobre que Nixon esteve muito envolvido com Cuba ao longo da sua vida profissional, especialmente enquanto vice-presidente. Ele detestava Castro e supervisionava operações contra ele da própria Casa Branca. Isto está documentado. Ele sabia da invasão, e assim por diante. A única área de especulações é se Nixon sabia a respeito das tentativas de assassinato contra Castro. Se não sabia, então isto significa que a CIA andou operando *off the shelf* nos anos 50, que é o que Ambrose insinua, tentando proteger Eisenhower. Ele diz que Eisenhower na verdade não sabia dessas histórias. Bem. Mas como Ambrose sabe? Não sabemos como ele chegou a essa conclusão. E se a CIA estava, na verdade, conduzindo operações secretas na Guatemala, no Irã, no Congo e atacando Castro sem a permissão da Casa Branca, parece-me uma situação muito mais perigosa do que outra em que o presidente saiba e aprove tudo.

Se o presidente sabia, suponhamos que soubesse, então evidentemente o vice-presidente, que era o mais beligerante do grupo, também sabia. E se Nixon sabia que Castro era alvo de operações paramilitares americanas, então deveria saber, analogamente, ou ter a intuição de que algum elemento dessa operação podia ter saído das estribeiras e matado Kennedy. Quando sugerimos isto em *Nixon*, fomos tratados por Ambrose como se estivéssemos totalmente loucos e forjando coisas. Mas eu fico igualmente chocado com o fato de historiadores responsáveis não estarem fazendo essas perguntas. Por que os historiadores evitam essas áreas sombrias da História americana?

Stephen E. Ambrose é autor de *Eisenhower* (1983) e de *D-Day: June 6, 1944* (1994). Leciona na Universidade de Nova Orleans, onde tem o título de Boyd Professor de História e é presidente da Fundação Nacional Museu do Dia D.

Joyce Antler ensina estudos americanos na Universidade Brandeis e escreve com frequência sobre cultura israelita americana e história dos sexos. Está escrevendo *Journey Home: The History of Twentieth-Century American Jewish Women and the Struggle for Identity*.

James Axtell tem o título de Kenan Professor de Humanidades na Faculdade William and Mary. É o autor premiado de *The Invasion Within: The Contest of Cultures in Colonial North America* (1985) e de outros livros sobre as relações entre índios e europeus na América primitiva.

Paul Boyer tem o título de Merle Curti Professor de História, na Universidade de Wisconsin, em Madison, e é autor de vários livros sobre história dos Estados Unidos, entre eles *By the Bomb's Early Light: American Thought and Culture at the Dawn of the Atomic Age* (1994) e, mais recentemente, *Promises to Keep: The United States Since World War II* (1995).

Alan Brinkley é professor de História na Universidade Columbia. Autor de *Voices of Protest: Huey Long, Father Coughlin, and the Great Depression* (1982) e *The End of Reform: New Deal Liberalism in Recession and War* (1995).

Dee Brown é autor de *Enterrem meu coração na curva do rio* (1971). Seu livro mais recente: *When the Century Was Young* (1995).

David Cannadine tem o título de Moore Collegiate Professor de História na Universidade Columbia. De seus livros constam *The Pleasures of the Past* (1989), *The Decline and Fall of the British Aristocracy* (1990), *G. M. Trevelyan: A Life in History* (1992) e *Aspects of Aristocracy: Grandeur and Decline in Modern Britain* (1994).

Mark C. Carnes leciona História dos Estados Unidos na Faculdade Barnard da Universidade Columbia, onde é catedrático do departamento de história. Sua obra mais recente é *Mapping America's Past* (1995).

Clayborne Carson é o diretor e editor-chefe do Projeto Escritos de Martin Luther King, Jr. e professor de História na Universidade de Stanford. Escreveu *In Struggle: SNCC and the Black Awakening of the 1960s* (1981) e *Malcolm X: The FBI File* (1991).

William H. Chafe tem o título de Alice Mary Baldwin Professor de História na Universidade Duke. Escreveu *Civilities and Civil Rights: Greensboro, North Carolina, and the Black Struggle for Freedom* (1980) e *Never Stop Running: Allard Lowenstein and the Struggle to Save American Liberalism* (1993).

Andrew Chaikin é autor de *A Man on the Moon: The Voyages of the Apollo Astronauts* (1994) e pesquisa atualmente, para

o Museu Nacional Aeroespacial dos Estados Unidos, a história dos vãos.

George Chauncey é professor de História na Universidade de Chicago e autor de *Gay New York: Gender, Urban Culture, and the Making of the Gay Male World, 1890-1940* (1994).

Catherine Clinton é autora de *Tara Revisited: Women, War, and the Plantation Legend* (1995), *The Plantation Mistress: Women's World in the Old South* (1982) e, junto com Nina Silber, *Divided Houses: Gender and the Civil War* (1992). Também editou *Half Sisters of History: Southern Women and the American Past* (1994).

Nancy F. Cott tem o título de Stanley Woodward Professor de História e é presidenta do Programa de Estudos Americanos na Universidade Yale, onde leciona a história da mulher desde 1975. Entre suas obras publicadas: *The Bonds of Womanhood: "Woman's Sphere" in New England, 1780-1835* (1977) e *The Grounding of Modern Feminism* (1987).

Robert Darnton é professor de História na Universidade de Princeton. Escreveu *Grande massacre dos gatos* (1984), *O beijo de Lamourette: mídia, cultura e revolução* (1990) e *The Forbidden Best-Sellers of Pre-Revolutionary France* (1995).

Marshall De Bruhl, autor de *Sword of San Jacinto: A Life of Sam Houston* (1993) e co-editor de *The International Thesaurus of Quotations* (1995), tem sido editor-chefe de várias importantes editoras nova-iorquinas e atuado como diretor editorial do *Dictionary of American Biography* e do *Dictionary of American History*. Está trabalhando num livro sobre o bombardeio de Dresden.

Greg Dening é Professor Emérito de História na Universidade de Melbourne e membro da Academia de Ciências Sociais da Austrália. Escreveu vários livros sobre história e antropologia.

John Patrick Diggins é Ilustre Professor de História no Centro de Graduação da Universidade Municipal de Nova York. Escreveu *The Promise of Pragmatism: Modernism and the Crisis of Knowledge and Authority* (1994) e um estudo sobre Max Weber a ser publicado.

Carolly Erickson, que cresceu em Hollywood e adora cinema, vem publicando livros de História e biografias há quase três décadas. Seu livro mais recente é *Great Catherine* (1994).

John Mack Faragher é historiador da vida pioneira nos Estados Unidos no departamento de História da Universidade Yale. Escreveu recentemente *Daniel Boone: The Life and Legend of an American Pioneer* (1992) e está trabalhando em uma nova história da guerra entre franceses e índios.

Frances FitzGerald, jornalista que escreveu para vários periódicos (sobretudo *The New Yorker*), passou muitos meses no Vietnã durante a guerra. É autora, entre outros livros, de *Fire in the Lake: The Vietnamese and the Americans in Vietnam* (1972).

Os ensaístas

Thomas Fleming, historiador e romancista, é autor de *1776: Year of Illusions* (1975) e *Liberty Tavern* (1976).

Eric Foner tem o título de DeWitt Clinton Professor de História na Universidade Columbia e é autor de *Reconstruction: America's Unfinished Revolution, 1863-1877* (1988), que ganhou os prêmios Parkman e Bancroft.

Antonia Fraser é autora de uma série de biografias históricas e de estudos sobre as mulheres da História — entre eles, *Mary Queen of Scots* (1969), vencedor do Prêmio James Tait Black para biografias; *The Weaker Vessel: Woman's Lot in Seventeenth-Century England* (1984), ganhador do Prêmio Wolfson para História; e, mais recentemente, *As seis mulheres de Henrique VIII* (1992).

Paul Fussell é Professor Emérito de Literatura Inglesa na Universidade de Pensilvânia. Escreveu numerosos livros sobre história literária e cultural, entre eles *The Great War and Modern Memory* (1975) e *Wartime: Understanding and Behavior in the Second World War* (1989).

Peter Gay é Professor Emérito de História na Universidade Yale. Escreveu *Freud: uma vida para nosso tempo* (1988) e *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud* (3 v., 1984-1993).

Carol Gluck tem o título de George Sansom Professor de História do Japão na Universidade Columbia. É autora de *Japan's Modern Myths: Ideology in the Late Meiji Period* (1985) e *Shōwa: The Japan of Hirohito* (1992).

Stephen Jay Gould tem o título de Alexander Agassiz Professor de Zoologia na Universidade Harvard e é autor de *O polegar do panda* (1980), vencedor do Prêmio National Book, e *A falsa medida do homem* (1981), ganhador do Prêmio National Book Critics Circle.

Michael Grant é autor de mais de cinquenta livros sobre história clássica, entre eles *Julius Caesar* (1969).

W. V. Harris é professor de História na Universidade Columbia e autor de *War and Imperialism in Republican Rome, 327-70 a.C.* (1979) e *Ancient Literacy* (1989).

Akira Iriye é professor de História na Universidade Harvard. De sua obra numerosa constam *Across the Pacific: An Inner History of American-East Asian Relations* (1967), *China and Japan in the Global Setting* (1992) e *The Cambridge History of American Foreign Relations* (1993).

Kenneth T. Jackson conduz um seminário sobre história militar na Universidade Columbia, onde tem o título de Jacques Barzun Professor de História e Ciências Sociais, e é presidente do departamento de história.

Jacqueline Jones tem o título de Harry S. Truman Professor de Civilização Americana na Universidade de Brandeis. É autora de *Labor of Love, Labor of Sorrow: Black Women, Work, and the Family from Slavery to the Present* (1985) e *The Dis-*

possessed: America's Underclasses from the Civil War to the Present (1992).

Alvin M. Josephy, Jr., há muito tempo membro da Sociedade de Historiadores Americanos e ex-presidente da Associação de História do Oeste, é famoso por seus numerosos e premiados livros sobre história dos índios e do Oeste americano, entre eles *The Civil War in the American West* (1991) e *500 Nations* (1994).

Stanley Karnow, autor de *Vietnam: A History* (1983), ganhou o Prêmio Pulitzer de História em 1990 por *In Our Image: America's Empire in the Philippines* (1989).

John F. Kasson tem o título de Bowman and Gordon Gray Professor de História e é professor-adjunto de estudos americanos na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill. Escreveu *Civilizing the Machine: Technology and Republican Values in America, 1776-1900* (1976), *Amusing the Million: Coney Island at the Turn of the Century* (1978) e *Rudeness and Civility: Manners in Nineteenth-Century Urban America* (1990).

Gerda Lerner tem o título de Robinson-Edwards Professora Emérita, de História na Universidade de Wisconsin, em Madison. É autora de oito livros sobre a história das mulheres, entre eles *The Creation of Patriarchy* (1986) e *The Creation of Feminist Consciousness* (1993).

William E. Leuchtenburg tem o título de William Rand Kenan, Jr., Professor de História na Universidade da Carolina do Norte, em Chapel Hill. Atuou como presidente da Associação Histórica Americana, da Organização de Historiadores Americanos e da Sociedade de Historiadores Americanos. Seu livro mais recente é *The Supreme Court Reborn: The Constitutional Revolution in the Age of Roosevelt* (1995).

Anthony Lewis é colunista do *New York Times* e autor de *Make No Law: The Sullivan Case and the First Amendment* (1991).

David Levering Lewis escreveu obras de História em vários campos, mais recentemente *The Race to Fashoda: Colonialism and African Resistance* (1995) e *W. E. B. Du Bois: Biography of a Race, 1868-1919* (1993), que ganhou os prêmios Bancroft e Parkman e o Prêmio Pulitzer de Biografia. Detém o título de Professor Universitário Martin Luther King, Jr., na Universidade Rutgers, em New Brunswick.

Leon F. Litwack tem o título de A. F. e May T. Morrison Professor de História na Universidade da Califórnia em Berkeley. É autor de *Been in the Storm So Long: The Aftermath of Slavery* (1979), vencedor do Prêmio Parkman e do Prêmio Pulitzer de História.

J. Anthony Lukas ganhou seu segundo Prêmio Pulitzer por *Common Ground: A Turbulent Decade in the Lives of Three American Families* (1985). Está escrevendo um livro sobre os acontecimentos relacionados ao assassinato, em 1905, do ex-governador de Idaho Frank Steunenberg.

William Manchester é Professor Emérito de História na Universidade Wesleyan e membro da Faculdade Yale. Seus 18 livros foram traduzidos para 19 línguas e para o Braille.

Richard Marius é autor da biografia *Thomas More* (1984), finalista do Prêmio National Book. Também publicou três romances, um estudo biográfico sobre Martinho Lutero, três compêndios sobre a arte de escrever, e trabalhou durante anos como editor de *Yale Edition of the Complete Works of St. Thomas More*.

James M. McPherson em 1986 ganhou o título de George Henry Davis Professor de História dos Estados Unidos na Universidade de Princeton. É autor de vários livros sobre a era da Guerra de Secessão, e seu *Battle Cry of Freedom: The Civil War Era* (1988) ganhou o Prêmio Pulitzer de História.

Stephen Minta leciona na Universidade de York. Escreveu *Aguirre: The Re-creation of a Sixteenth-Century Journey Across South America* (1993).

Mark E. Neely, Jr., tem o título de John Francis Bannon Professor de História e Estudos Americanos na Universidade de St. Louis. É autor de *The Fate of Liberty: Abraham Lincoln and Civil Liberties* (1991).

Carla Rahn Phillips é professora de História na Universidade de Minnesota, especializada nos primórdios da Europa moderna, em especial da Espanha. De seus textos publicados constam três livros e numerosos artigos sobre a Espanha, sua economia, sociedade, navegação, comércio e exploração das terras estrangeiras. Um destes é *The Worlds of Christopher Columbus* (1992), em co-autoria com William D. Phillips, Jr.

William D. Phillips, Jr., professor de História na Universidade de Minnesota, é especializado em Europa medieval, primórdios da Europa moderna e relações entre a Europa e o resto do mundo. Escreveu quatro livros e numerosos artigos sobre o desenvolvimento econômico e político da Espanha, a escravidão no mundo mediterrâneo e a expansão europeia através do estrangeiro.

Richard Reeves é autor de *President Kennedy: Profile of Power* (1993).

Simon Schama leciona Ciências Humanas na Universidade Columbia, onde detém o título de Professor da Fundação Old Dominion. Seu livro mais recente é *Paisagem e memória* (1995).

Arthur Schlesinger, Jr., ensinou História na Universidade Harvard e na Universidade da Cidade de Nova York. É autor de muitos livros e atuou como crítico cinematográfico de *Show, Vogue* e *Saturday Review of Literature*.

Alan F. Segal é professor de Religião na Faculdade Barnard da Universidade Columbia. Escreveu *Rebecca's Children: Judaism and Christianity in the Roman World* (1986), *Paul the*

Convert: The Apostolate and Apostasy of Saul the Pharisee (1990) e outros livros sobre religião no Ocidente.

Richard Slotkin tem o título de Olin Professor de Estudos Americanos na Universidade Wesleyan. É autor de uma trilogia premiada sobre o mito do pioneiro na História dos Estados Unidos — *Regeneration Through Violence* (1973), *The Fatal Environment* (1985) e *Gunfighter Nation* (1992) — e também de dois romances históricos, *The Crater* (1980) e *The Return of Henry Starr* (1988).

Jonathan D. Spence leciona história da China moderna na Universidade Yale. Sua obra mais recente é *God's Chinese Son: The Taiping Heavenly Kingdom of Hong Xiuquan* (1996).

Christine Stansell leciona História dos Estados Unidos e estudos femininos na Universidade de Princeton. É autora de *City of Women: Sex and Class in New York, 1789–1860* (1986) e está escrevendo um livro sobre sexo, radicalismo e a inteligência metropolitana no início do século XX nos Estados Unidos.

Gore Vidal é autor de muitos romances, entre eles uma saga fictícia, em seis volumes, da história americana: *Burr* (1973), *Lincoln* (1984), *1876* (1976), *Império* (1987), *Hollywood: um romance da América nos anos 20* (1990) e *Washington, D.C.* (1967). Suas coleções de ensaios incluem *United States: Essays, 1952–1992* (1993), ganhador do Prêmio National Book, e *Screening History* (1992).

Anthony F. C. Wallace tem o título de Emérito Professor Universitário de Antropologia na Universidade da Pensilvânia. De seus livros sobre temas índios americanos constam *The Death and Rebirth of the Seneca* (1970) e *The Long, Bitter Trail: Andrew Jackson and the Indians* (1993).

Geoffrey C. Ward é biógrafo de Franklin Roosevelt e o roteirista principal de *The Civil War* e outros documentários históricos da rede pública de TV americana PBS.

Richard White é professor de História na Universidade de Washington. De suas obras publicadas constam *The Middle Ground: Indians, Empires, and Republics in the Great Lakes Region, 1650–1815* (1991), ganhador do Prêmio Parkman, e seu livro mais recente, *The Organic Machine* (1995).

Tom Wicker, colunista aposentado do *New York Times*, é autor de vários romances e outros livros.

Sean Wilentz é professor de História na Universidade de Princeton e editor de *Dissent*. Escreveu *Chants Democratic: New York City and the Rise of the American Working Class, 1788–1850* (1984) e, juntamente com Paul E. Johnson, *The Kingdom of Mathias* (1994).

Bob Woodward, editor adjunto de investigação de notícias no *Washington Post*, é autor de numerosos best sellers, entre eles *The Choice* (1996).

Índice

- Abbott, George, 190
A Corner in Wheat, 137
Acosado (À Bout de Souffle), 58
 Adrian, Max, 53
 Agar, John, 150
Aguirre, a cólera dos deuses (Aguirre, der Zorn Gottes), 74–77
Aladin (Aladdin), 22
Alamo, O (The Alamo), 116–119, 123
 Albert, Eddie, 240
 Allen, Joan, 296
Almas em chamas (Twelve O'Clock High), 237
 Ambler, Eric, 102
American Dream, 17
Amores de Henrique VIII, Os (The Private Life of Henry VIII), 66
Amor, sublime amor (West Side Story), 243
Ana dos mil dias (Anne of the Thousand Days), 66–69
Anastácia, a princesa esquecida (Anastasia), 57
Anatomia de um crime (Anatomy of a Murder), 243
 Anderson, Maxwell, 57, 59, 190
 Anderson, Robert, 258, 260, 261
 Andrews, Del, 190
 Andrews, Edward, 258
 Anhalt, Edward, 158
Anjo azul, O (Der Blaue Engel), 87
Anjos assassinos (Gettysburg), 35
 Anka, Paul, 240
Anna Karenina, 111
 Annakin, Ken, 237, 241
Anos de chumbo, Os (Die Bleierne Zeit), 197
Ao rufar dos tambores (Drums Along the Mohawk), 94–97, 237
Apocalipse (Apocalypse Now), 288–291
Apolo 13, 19, 284–287
 Araki, Gregg, 261
 Aratama, Michiyo, 250
Arco do Triunfo, O (Arch of Triumph), 57
 Ardrey, Robert, 164, 165
 Arkin, Alan, 167
 Asherson, Renée, 53
 Assante, Armand, 64
Assassinato em Hollywood (Sunset), 161
Assassinato por decreto (Murder by Decree), 166–169
 Attenborough, Richard, 18, 174, 175, 177, 254, 255, 257
 Ayres, Lew, 187, 191

Baby, It's You, 14
 Bacon, Kevin, 284
Bahama Passage, 268

 Baldwin, James, 279
 Balsam, Martin, 228, 292
 Bancroft, Anne, 174
 Banks, Leslie, 53
 Barrymore, John, 45
 Bassett, Angela, 278
 Bates, Cary, 65
 Bates, Michael, 242
 Baxter, Anne, 36
 Beatty, Warren, 192–195, 197, 220, 233
Beau Geste, 123
 Beck, Reginald, 53
 Bedelia, Bonnie, 246, 247
 Behn, Harry, 190
 Bell, Dave, 265
Ben-Hur, 243
 Benton, Robert, 223
 Beresford, Bruce, 78, 81, 183
 Bergman, Ingrid, 9, 31, 57
 Berman, Pandro S., 261
 Bernstein, Walter, 145
 Bischoff, Samuel, 123
 Blank, Les, 75
 Blaustein, Julian, 163, 165
 Bloom, Claire, 114, 115
 Blore, Eric, 216, 219
 Bluteau, Lothaire, 78
Boinas Verdes, Os (The Green Berets), 290
 Boland, Bridget, 68, 69
 Bond, Ward, 150
 Boothe, Powers, 296
 Bosch, Roselyne, 65
 Boyer, Charles, 114
 Branagh, Kenneth, 48–50, 52, 53
 Brando, Marlon, 44, 45, 63, 102, 114, 171, 288, 290, 291, 301
Breaker Morant, 183, 188
 Breen, Richard L., 232, 235
 Brent, George, 187
 Brian, Mary, 200
 Briley, John, 65, 255, 257
 Broderick, Mathew, 128
 Brook, Clive, 167, 208
 Brown, Johnny Mack, 160
 Broyles Jr., William, 287
 Bruce, Nigel, 167
Brutos também amam, Os (Shane), 158
 Brynner, Yul, 9, 36, 111, 113–115
 Bujold, Genevieve, 66, 67
Burden of Dreams, 75
 Burton, Richard, 66, 71, 240
Butch Cassidy (Butch Cassidy and Sundance Kid), 260
 Buttons, Red, 239, 240

Cabana do pai Tomás, A (Uncle Tom's Cabin), 135
 Cagney, James, 26, 187, 188
 Cahn, Edward L., 160
 Caine, Michael, 167
 Calhern, Louis, 44
Camelot, 91

Canção da vitória, A (Yankee Doodle Dandy), 91
Canção do Sul (Song of the South), 135
Caniões de Navarone, Os (The Guns of Navarone), 175
Cão dos Baskervilles, O (The Hound of the Baskervilles), 167
 Capra, Frank, 227
Carga da Brigada Ligeira, A (1936) (The Charge of the Light Brigade), 120–123
Carga da Brigada Ligeira, A (1968) (The Charge of the Light Brigade), 121–122
Carícia fatal (Of Mice and Men), 203
 Carradine, John, 224
 Carrière, Jean-Claude, 106, 109
 Catlett, Walter, 203
Chi e simpatia (Tea and Sympathy), 10, 258–261
 Chakiris, George, 243
 Chaplin, Charles, 270
 Chereau, Patrice, 104
Cidadão Kane (Citizen Kane), 206, 270
55 dias em Pequim (55 Days at Peking), 123
Civil War, The, 115
 Clark, Bob, 168, 169
 Clift, Montgomery, 170–172
 Clube dos cafagestes, O, 92
 Coblenz, Walter, 295
 Colbert, Claudette, 94
 Colesberry, Robert E., 277
 Connery, Sean, 142–144, 240
 Conrad, Joseph, 288, 290
Contrastes humanos (Sullivan's Travels), 216–219
 Cooper, Chris, 204
 Cooper, Gary, 154
 Cooper, Melville, 187
 Cooper, Merian C., 153
 Coppola, Francis Ford, 245, 288–291
Coração das trevas, O (Heart of Darkness), 64, 288
 Corey, Wendell, 243
 Cork, John, 262, 265
 Cormack, Bart, 203
 Corman, Roger, 205
 Corraface, George, 63
Corsário, O (The Buccaneer), 9, 110–115
 Cosmatos, George P., 159, 160
 Costner, Kevin, 23, 159, 160, 270, 271, 310
Cotton Club (The Cotton Club), 291
 Crichton, Michael, 32–35
 Crisp, Donald, 187
Cristóvão Colombo: A aventura do descobrimento (Christopher Columbus: The Discovery), 62, 63, 65
 Cromwell, John, 126, 127

 Crowe, Christopher, 85
 Culp, Robert, 232
Culpado por suspeita (Guilty by Suspicion), 24
 Curtis, Tony, 40–42, 212–214
 Curtiz, Michael, 120, 123, 147
 Cusack, John, 246

 Dafoe, Willem, 274, 276, 277
 Daniel, Sean, 159
 Daniels, William, 90
 Danner, Blythe, 92
Danton: O processo da Revolução (Danton), 104–109
 Darnell, Linda, 158
 Darwell, Jane, 224, 225
 Da Silva, Howard, 90, 92
 Day-Lewis, Daniel, 82, 83, 85
 Dean, James, 171
 Dearden, Basil, 162, 165
 De Havilland, Olivia, 120, 122, 146, 148
Deixem-nos viver (Alice's Restaurant), 221
 Delany, Dana, 160
 Del Giudice, Filippo, 53
 Del Negro, 74
 DeMille, Cecil B., 10, 36–39, 54, 112, 113, 115
 Dent, Alan, 53
 Depardieu, Gérard, 61, 64, 104–106
De repente no último verão (Suddenly Last Summer), 261
Desafio à corrupção (The Hustler), 243
De volta para o futuro (Back to the Future), 35
Dez mandamentos, Os (The Ten Commandments), 10, 36–39, 113
 Diamond, I. A. L., 202
 Dietrich, Marlene, 86–88, 208, 209, 210
 Dieudonné, Albert, 301
 Digges, Dudley, 102
Do fundo do coração (One from the Heart), 291
Dois contra uma cidade inteira (City for Conquest), 26
2001: Uma odisséia no espaço (2001: A Space Odyssey), 285, 286
 Douglas, Kirk, 33, 40–43, 157–159, 188
Doutor Fantástico (Dr. Strangelove), 10, 266–269
Doutor Jivago (Doctor Zhivago), 192, 194
 Downs, Cathy, 158
 Dresser, Louise, 86
 Dreyer, Carl Theodor, 55, 58, 59
Duelo de morte (Law and Order), 160
 Dunaway, Faye, 159, 220, 221
 Dunne, Philip, 85
 Dupont, Rene, 169
 Duvall, Robert, 167, 288, 289, 290
 Dwan, Allan, 156, 157

- Eastwood, Clint, 22
 Eberts, Jake, 255
 Edwards, Blake, 161
 Edwards, Sherman, 90–92
 Eggars, Samantha, 142, 145
 Elwes, Carry, 128
 Engel, Samuel G., 159
Entre o céu e a terra (Heaven and Earth), 12, 270
...E o vento levou (Gone with the Wind), 12, 57, 68, 131, 132–135, 140, 189, 206
 Erickson, Leif, 258
Eterno horizonte, O (The Sun Never Sets), 123
Expresso de Shanghai, O (Shanghai Express), 208–211
Exterminador do futuro, O (The Terminator), 24
Eyes on the Prize, 115
- F.I.S.T., 207
 Fabian, 240
 Fairbanks, Douglas, 189, 209
 Falconetti, Renée Maria, 55
 Fassbinder, Rainer Werner, 75
Fazendo amor (Making Love), 261
 Ferrer, Mel, 240
 Fetchit, Stepin, 141
Fibra de valente (Walking Tall), 22
 Fields, Freddie, 130, 131
Filadélfia (Philadelphia), 261
 Fitzcarraldo, 75
 Fitzgerald, Barry, 187
 Flaherty, Vincent X., 235
 Fleischer, Richard, 229, 231
 Fleming, Victor, 56–59, 135
 Flynn, Errol, 120, 122, 146, 147, 187, 189
 Fonda, Henry, 94, 95, 96, 124–126, 150, 152, 155, 157–159, 224, 236, 240, 269
 Foner, Eric, 11–28
Fora da jogada (Eight Men Out), 11, 14, 15, 26, 27, 206
 Foran, Dick, 187
 Forbes, Bryan, 255
 Ford, David, 90
 Ford, John, 95, 97, 124–127, 150–153, 155, 157–161, 224, 225, 226, 227
 Foreman, Carl, 174–177
 Forester, Larry, 231
 Foy, Bryan, 235
Franco-atirador, O (The Deer Hunter), 290, 291
 Frank, Frederic M., 39
 Franklin, Dean, 190
Freedom on My Mind, 20
 Freeman, Morgan, 128
Freud, além da alma (Freud), 170–173
Frontier Marshal (1933), 160
 Fukasaku, Kinji, 229, 231
 Furthman, Jules, 103, 208, 211
- Gable, Clark, 98, 100, 101, 132, 134
Galante aventureiro, O (The Westerner), 160
Gallipoli, 182–185
 Gallo, Lou, 233
 Gance, Abel, 301–304
Gandhi, 9, 18, 254–257
Garganta profunda (Deep Throat), 295
 Gariss, Jack, 39
 Garner, James, 158, 159, 161
 Garnett, Tony, 249
 Gary, Romain, 58, 240
 Gasiorowski, Jacek, 109
 Gavin, John, 40
 George, Peter, 266, 269
 Gerolmo, Chris, 277
 Gibson, Mel, 102, 182–185
 Gielgud, John, 44, 45
 Gilbert, John, 189
 Gish, Lillian, 136
 Glen, John, 65
Glória feita de sangue (Paths of Glory), 185, 188–190
 Godard, Jean-Luc, 58
 Goldberg, Whoopi, 262, 263
 Goldman, Alain, 65
 Goldman, William, 17, 293, 295
 Gordon, Dan, 159
 Gordon, Mac, 127
 Goulding, Edmund, 190
Grande desfile, O (The Big Parade), 188, 189, 190, 191
Grande motim, O (1935) (Mutiny on the Bounty), 98–103
Grande motim, O (1962) (Mutiny on the Bounty), 102
 Grant, Cary, 123, 202
 Grant, James Edward, 119
 Grazer, Brian, 286, 287
 Greene, Graham, 59
 Greenstreet, Sidney, 148
 Greig, Robert, 216
 Griffith, David Wark, 134, 135, 136–141, 270
 Griffith, Hugh, 243
 Griffith, Raymond, 97
 Griffiths, Trevor, 195
 Guerra, Ruy, 74
Guerra e humanidade (Nigen no Joken), 250–253
Gunga Din, 123
- Hábito negro (Black Robe)*, 78–81
 Hackman, Gene, 220, 274, 276
 Hale, Alan, 187
 Hale, John, 68, 69
 Hamill, Pete, 159
Hamlet, 49
 Hanks, Tom, 284–287
 Harakiri, 251
 Hardin, Ty, 232
Harlan County, USA, 17
 Harris, Ed, 284
- Harris, James B., 190
 Harris, Richard, 142–144
 Hart, William S., 161
 Harvey, Laurence, 116, 117, 119
 Hawks, Howard, 171, 202
 Hayden, Sterling, 266, 268
 Head, Edith, 214, 217
 Hellman, Sam, 156
Henrique V (1944) (Henry V), 48–53
Henrique V (1989) (Henry V), 48–53
 Herrmann, Edward, 192
Herói do PT 109, O (PT 109), 232–235
 Herzog, Werner, 74–77
Hester Street, 178–181
 Heston, Charlton, 36, 37, 114, 162, 163, 165
 Hiller, Wendy, 70
História americana, Uma (The Long Walk Home), 262–265
 Ho, A. Kitman, 273
Hoffa: Um homem, uma lenda (Hoffa), 11, 207
 Hoffman, Dustin, 12, 292, 293
 Holbrook, Hal, 292, 295
 Holland, Agnieszka, 109
 Holt, Sandrine, 78
Homen do braço de ouro, O (The Man with the Golden Arm), 58
Homen fora de série, Um (The Natural), 15
Homen que matou o facinoroso, O (The Man Who Shot Liberty Valance), 153, 158
Homen que não vendeu sua alma, O (A Man for All Seasons), 70–73
 Hopkins, Anthony, 41, 296–298
 Hopkins, John, 169
Hora da pistola, A (Hour of the Gun), 158, 159, 161
Hora final, A (On the Beach), 266
 Horton, Edward Everett, 203
Houdini: O homem miraculoso (Houdini), 212–215
 Houseman, John, 45, 47
 Howard, Ken, 90
 Howard, Mel, 178
 Howard, Ron, 284, 286, 287
 Howard, Sidney, 135
 Howe, James Wong, 143
 Hughes, Howard, 203
 Hunt, Peter, H., 93
 Hunter, Jeffrey, 240
 Hurt, John, 72
 Huston, John, 22, 160, 170–173
 Huston, Walter, 160
- Imperatriz galante, A (The Scarlet Empress)*, 86–89
Imperdoáveis, Os (Unforgiven), 22
Infância (Children's Hour), 261
Inferno sem saída (Go Tell the Spartans), 290
Início do fim, O (Fat Man and Little Boy), 246–249
- Intrépido general Custer, O (They Died with Their Boots On)*, 123, 146–149
- Jacks, James, 159
 Jackson, Glenda, 66
 Jacoby, Michael, 123
 Jaffe, Sam, 86, 88
Jardins de pedra (Gardens of Stone), 291
 Jarre, Kevin, 130, 131, 159
 Jarrott, Charles, 66, 69
Jejum de Amor (His Girl Friday), 202
 Jennings, Talbot, 103
Jesse James, 160
Jezebel, 135
JFK: A pergunta que não quer calar (JFK), 20, 23, 115, 270–273, 305–311
Joana d'Arc (Joan of Arc), 56, 57, 59
Joana da Lorena (Joan of Lorraine), 57
 Joffe, Roland, 246, 248, 249
 Johnson, Nunnally, 225, 227
 Jones, Grover, 127
 Jones, James Earl, 26, 205, 240
 Jones, Paul, 219
 Jones, Tommy Lee, 270
Jornada nas estrelas (Star Trek), 23
Jornada nas estrelas II: A ira de Khan (Star Trek II: The Wrath of Khan), 123
 Junkersdorf, Eberhard, 199
 Jurgens, Curt, 240, 241
Juventude transviada (Rebel Without a Cause), 114
- Kane, Carol, 178, 179
 Karyo, Tchevy, 64
 Kasdan, Lawrence, 159, 160
 Kaufman, Charles, 170, 173
 Kavanaugh, Dorrie, 178
 Kazan, Elia, 258
 Keach, Stacy, 159
 Keaton, Diane, 192, 194
 Keats, Steven, 178
 Keithley, William, 190
 Keitel, Harvey, 289
 Kennedy, Kathleen, 35
 Kerr, Deborah, 258, 259
 Kerr, John, 258, 259
Khartoum, 123, 162–165
 Kikushima, Ryuzo, 231
 Kilmer, Val, 159, 160
 Kim, 123
King Kong, 32
 Kingsley, Ben, 167, 254, 255
 Kinski, Klaus, 74, 75, 77
 Kline, Wally, 149
 Kobayashi, Masaki, 251, 253
 Koch Jr., Howard W., 265
 Koepf, David, 35
 Komroff, Manuel, 89
 Koppie, Barbara, 17
 Kosinski, Jerzy, 192

- Kubrick, Stanley, 41–43, 188, 190, 266–269, 286
Kurosawa, Akira, 229
- Ladrão de Bagdá, O (The Thief of Baghdad)*, 209
Lady in Red, The, 205
Laemmle Jr., Carl, 190
Luffite, o corsário (The Buccaneer), 110–115
Lake, Stuart, 154, 157, 160, 161
Lake, Veronica, 216, 217
Lamb, Harold, 115
Lancaster, Burt, 157, 158, 159
Lanceiros da Índia (The Lives of a Bengal Lancer), 120, 123
Lanterna vermelha (Red Lantern), 209
Lantos, Robert, 81
Lasky, Jesse L., 39
Lasky Jr., Jesse L., 115
Laughton, Charles, 40, 41, 66, 98–100, 102, 103
Laura, 58
Lawford, Peter, 240
Lawrence da Arábia (Lawrence of Arabia), 305
Lean, David, 192
Lee, Mark, 182, 183, 184
Lee, Spike, 16, 278–280, 282, 283
Legião da Índia, A (Drums), 123
Legião invencível, A (She Wore a Yellow Ribbon), 16
Lei da fronteira, A (Frontier Marshal), 156, 157, 160
Lei e a ordem, A (Law and Order), 160
Leigh, Janet, 212, 214
Leigh, Roland, 123
Leigh, Vivien, 132, 133, 134
Lemmon, Jack, 202
Leone, Sergio, 160
Levin, Sonya, 97
Lewis, Edward, 43
Lewis, Ralph, 136
Libertador, O (Abe Lincoln in Illinois), 124, 126, 127
Limite de segurança (Fail-Safe), 269
Linda, Boguslaw, 104
Lista de Schindler, A (Schindler's List), 311
Living End, The, 261
Livingston, Jennie, 261
Lloyd, Frank, 102, 103
Lodge, John, 86
Long, Walter, 136
Lord, Robert, 190
Lovell, Patricia, 185
Lowry, Hunt, 85
Lumet, Sidney, 269
Lynn, Jeffrey, 187
- Macgowan, Kenneth, 127
MacKenzie, Aeneas, 39, 149
Madden, Donald, 90
- Mágico de Oz, O (The Wizard of Oz)*, 57
Mais longo dos dias, O (The Longest Day), 236–241
Malcolm X, 9, 16, 20, 278–283
Malden, 242
Mankiewicz, Joseph L., 45, 47
Mann, Anthony, 42
Mann, Michael, 82–85
March, Fredric, 65, 111, 113
Marmo, Malia Scotch, 35
Marsh, May, 136
Marshall, George, 215
Martinson, Leslie H., 232, 235
Martirio de Joana D'Arc, O (La Passion de Jeanne d'Arc), 55, 58, 59
Marton, Andrew, 237, 241
Mary Stuart, rainha da Escócia (Mary, Queen of Scots), 66
Mason, James, 44, 45, 166, 167
Massacre das pistoleiros (Doc), 159
Massey, Raymond, 125, 126
Masuda, Toshio, 229, 231
Matewan: A luta final (Matewan), 11–14, 16, 19, 22, 23, 26, 27, 204–207
Matsuyama, Zenzo, 253
Matthau, Walter, 202
Mature, Victor, 155, 158, 159
Mayer, Edwin Justus, 115
Mayer, Louis B., 98, 103, 133, 270
McCarthy, Frank, 245
McCrea, Joel, 216, 219
McDaniel, Hattie, 132, 134
McDonald, Roddy, 240
McHugh, Frank, 187, 188, 203
McKern, Leo, 70
Means, Russell, 82, 85
Mejora domada, A (The Taming of the Shrew), 68
Melhores anos de nossas vidas, Os (The Best Years of Our Lives), 111
Menegoz, Margaret, 109
Menjou, Adolphe, 200, 201, 203
Mercenários das galáxias (Battle Beyond the Stars), 205
Michalek, Boleslaw, 109
Milestone, Lewis, 57, 102, 190, 201, 203
Milius, John, 291
Miller, Seton I., 190
Miller, Winston, 159
Milliken, 81
1492: *A conquista do paraíso (1492: The Conquest of Paradise)*, 9, 61, 62, 64, 65
1776, 90–93
Mineo, Sal, 240
Minha bela dama (My Fair Lady), 91
Minelli, Vincente, 261
Misiorowski, Bob, 159
Mississippi em chamas (Mississippi Burning), 20, 274–277
Mister Roberts, 95
Mitchum, Robert, 236, 240
- Mix, Tom, 161
Mocidade de Lincoln, A (Young Mr. Lincoln), 95, 124, 125, 127, 158
Molen, Gerald R., 35
Moore, Brian, 78, 81
More, Kenneth, 240
Morgan, Dennis, 187
Mosk, Bernice, 115
Mundine, Herbert, 102
- Nação em marcha, Uma (Wells Fargo)*, 160
Nakadai, Tatsuya, 250, 251
Napoléon (Napoleon), 301–305
Nasce uma estrela (A Star Is Born), 111
Nascido em quatro de julho (Born on the Fourth of July), 270
Nascido para matar (Full Metal Jacket), 291
Nascimento de uma nação (The Birth of a Nation), 115, 134, 135, 136–141
Nas garras do leão (Young Winston), 15, 174–177
Neill, Sam, 32
Newman, David, 223
Newman, Paul, 246, 247
Nicholson, Jack, 192
Niblo Jr., Fred, 190
Niven, David, 187, 189
Nixon, 296–299, 305, 307, 311, 312
Noivado na guerra (So Red the Rose), 135
North, Edmund H., 245
Nosferatu, o vampiro da noite (Nosferatu: Eine Symphonie des Grauens), 75
No tempo das diligências (Stagecoach), 95
Noviça rebelde, A (The Sound of Music), 12
Nugent, Frank S., 153
- O'Brien, Edmund, 240
O'Brien, Pat, 187, 188, 200, 201, 203
O'Brien, Willis, 32
Oguni, Hideo, 231
Oldan, Warner, 208
Olbychyski, Daniel, 196
Oldman, Gary, 270
Oldham, Will, 204
Oliver, Laurence, 40–42, 45, 48–50, 52, 53, 162, 165
Osmond, Marie, 157
Orela (Othello), 165
O'Toole, Peter, 71
Outra aurora (Another Dawn), 123
- Prisão de fortes (My Darling Clementine)*, 155, 157–161
Pakula, Alan J., 295
Pal, George, 215
Papas, Irene, 66, 68
- Paris está em chamas (Paris Brûle-t-il), 261
Parker, Alan, 277
Parks, Larry, 170
Parque dos dinossauros, O (Jurassic Park), 10, 31–35, 286
Passio ao sol, Um (A Walk in the Sun), 203
Patrulha da madrugada (The Dawn Patrol), 187–190
Patton: Rebelde ou herói? (Patton), 242–245
Paxton, Bill, 284
Pearce, Richard, 262, 265
Pecado da carne (Rain), 203
Pecados de guerra (Casualties of War), 291
Pelos bairros do vício (Walk on the Wild Side), 261
Penn, Arthur, 220, 221, 223
Pequeno grande homem, O (Little Big Man), 12, 221
Pequeno Napoleão, O (The Little Napoleon), 87
Perl, Arnold, 279, 283
Perry, Frank, 159
Pesci, Joe, 270
Pickens, Slim, 266, 269
Piquenique na montanha misteriosa (Picnic at Hanging Rock), 183
Piranha, 205
Platoon, 270, 290, 291
Plummer, Christopher, 166–168
Poderoso chefe, O – Parte III (Godfather III), 291
Poitier, Sidney, 141
Pollard, Michael J., 220
Porter, Edwin S., 135
Preminger, Otto, 56–59
Princípio página, A (The Front Page), 202
Puzo, Mario, 65
Pszoniak, Wojciech, 104, 109
- Quaid, Dennis, 159
Quatro penas brancas, As (The Four Feathers), 123
Quayle, Anthony, 66, 166
Queridinha do vovô, A (Wee Willie Winkie), 123
Quinn, Anthony, 113, 115, 148
- Raine, Norman Reilly, 190
Rajada de balas, Uma (Bonnie and Clyde), 10, 220–223
Rajski, Peggy, 207
Rashomon, 229
Rathbone, Basil, 167, 187, 189
Reagan, Ronald, 160
Rebelião em alto-mar (1984) (The Bounty), 102
Rebelião na Índia (King of the Khyber Rifles), 123
Redford, Robert, 292, 293
Redgrave, Vanessa, 66

- Reds*, 27, 192–195, 197
 Reed, Carol, 102
Regimento heróico (The Fighting 69th), 187, 188, 190
Reichel, Stephanie, 81
Rei e eu, O (The King and I), 111
 Reinert, Al, 287
 Reinhardt, Wolfgang, 170, 173
 Renzi, Maggie, 207
Return of the Secaucus Seven, *The*, 205, 206
Revoada das águias (I Wanted Wings), 217
 Richardson, Ralph, 164
 Richardson, Tony, 122
Rifles de Batasi, Os (Guns at Batasi), 123
Rio Vermelho (Red River), 171
 Ritt, Martin, 142, 143, 145
 Rivele, Stephen J., 299
 Robards, Jason, 159, 292, 296
 Robards Jr., Jason, 158, 228
 Robertson, Cliff, 232, 233, 234
 Robinson, Bruce, 249
 Romero, Cesar, 156, 157
Rosa Luxemburgo (Rosa Luxemburg), 196–199
 Rossellini, Roberto, 57
Rua chamada pecado, Uma (A Streetcar Named Desire), 45
 Russell, Karl, 159, 160
 Russell; Rosalind, 202
 Ryan, Cornelius, 236, 240, 241
 Ryan, Robert, 236, 240

 Salkind, Ilya, 63, 65
 Sander, Otto, 196
Sangue de heróis (Fort Apache), 150–153
Santa Joana (Saint Joan), 56, 58, 59
 Sayles, John, 11–28, 204–207
 Schaffner, Franklin J., 245
 Schlöndorff, Volker, 75
 Schultz, Dwight, 246, 247
 Schwarzenegger, Arnold, 24
 Schweig, Eric, 82
 Scofield, Paul, 70, 71
 Scott, George C., 242, 243, 266
 Scott, Randolph, 83, 156, 157
 Scott, Ridley, 64, 65
 Seberg, Jean, 58
Segredo das jóias, O (The Asphalt Jungle), 160
Segundo despertar de Christina Klages, O, (The Second Awakening of Christina Klages), 197
 Sellick, Tom, 63
 Sellers, Peter, 266, 267
Selvagem, O (The Wild One), 114

Selvagem da motocicleta, O (Rumble Fish), 291
 Selznick, David O., 57, 132–135
Sem destino (Easy Rider), 12, 26
Sem lei e sem alma (Gunfight at the O.K. Corral), 157–160
Sem novidades na front (All Quiet on the Western Front), 185, 187, 188, 190, 191, 201, 203
Sementes de violência (The Blackboard Jungle), 114
Sete dias de maio (Seven Days in May), 309
Sete homens e um destino (The Magnificent Seven), 111
Sete mulheres (Seven Women), 150
Sete samurais, Os (Shichinin no Samurai), 229
 Seth, Roshan, 254, 256
Shampoo, 193
 Sharman, Bruce, 53
 Shaw, Robert, 70, 174
 Sheehan, Howard, 235
 Sheen, Martin, 288, 289
Sherlock e eu (Without a Clue), 167
Sherlock Holmes, 167
Sherlock Holmes e a arma secreta (Sherlock Holmes and the Secret Weapon), 167
Sherlock Holmes e a voz do terror (Sherlock Holmes and the Voice of Terror), 167
Sherlock Holmes em Washington (Sherlock Holmes in Washington), 167
 Sherwood, Robert E., 125–127
 Siegmund, George, 136
 Silver, Joan Micklin, 178, 179, 181
 Silver, Raphael D., 178, 181
 Simmons, Jean, 40, 42
Sindicato de ladrões (On the Waterfront), 258
 Sklar, Zachary, 273
 Solt, Andrew, 59
 Sorvino, Paul, 192, 296
 Sothern, Hugh, 113
 Southern, Terry, 269
 Spacek, Sissy, 262, 270
Spartacus, 40–43
 Spielberg, Steven, 10, 35, 311
 Stallone, Sylvester, 24
 Stapleton, Maureen, 192
 Steiger, Rod, 240, 301
 Sternberg, Josef von, 86, 87, 89, 208, 210, 211
 Stevens, Inger, 114
 Stigwood, Robert, 185
 Stone, George E., 200, 203

 Stone, Oliver, 12, 23, 270–273, 291, 296–299, 305–312
 Stone, Peter, 90–93
 Stove, Madeleine, 82
Straight Shooting, 150
 Strathairn, David, 204
 Sturges, John, 157, 158, 159
 Sturges, Preston, 216, 217, 219
 Sukova, Barbara, 196, 197
 Sullivan, C. Gardner, 115
 Sutherland, Donald, 167

 Temple, Shirley, 88, 150
Tempo de glória (Glory), 17, 20, 26, 128–131, 206
Testa-de-ferro por acaso (The Front), 24
 Thalberg, Irving, 98, 100, 103
 Thompson, Emma, 53
 Thompson, Jim, 190
Todos os homens do presidente (All the President's Men), 10, 292–295
Tomlstone, 159, 160
 Tone, Franchot, 98, 103
Tora! Tora! Tora!, 228–231
 Toherorh, Dan, 190
 Townsend, Clayton, 299
Trauma, A (The Parallax View), 193
Triângulo feminino (The Killing of Sister George), 261
 Trotta, Margaret von, 196, 197, 199
 Trotti, Lamar, 97, 124, 125, 127
 Trumbo, Dalton, 40, 42, 43
Tudo pela vitória: As parceiras (Personal Best), 261

Última hora (The Front Page), 200–203, 293
Última onda, A (The Last Wave), 183
Último dos moicanos, O (The Last of the Mohicans), 82–85
 Uris, Leon, 157, 158
 Ustinov, Peter, 40, 41

 Vajna, Andrew G., 299
 Van Fleet, Jo, 159
Ver-te-ei no inferno (The Molly Maguires), 142–145
 Vidor, King, 190
Vinhas da ira, As (The Grapes of Wrath), 158, 206, 224–227
 Virginia, 268
Visões de Sherlock Holmes (The Seven-Per-Cent Solution), 167
Vivendo na corda bamba (Blue Collar), 207
Você deve respeitar sua mulher (Du Skal Aere Din Hustru), 55

 Wagner, Robert, 240
 Wajda, Andrzej, 104–106, 108, 109
 Wakatsuki, Shigeru, 253
 Wallis, Hal B., 66, 69, 149, 157, 190
 Walsh, J. T., 296
 Walsh, Raoul, 146, 147, 149, 209
 Walthall, Henry B., 136
 Wanger, Walter, 57, 59
 Ward, Rachel, 63
 Ward, Simon, 174, 175
 Warden, Jack, 292
 Warner, Jack L., 91, 93, 147
 Washington, Denzel, 128, 278, 279
 Wayne, John, 9, 95, 116–119, 150, 171, 236, 240, 270, 290
 Weaver, Sigourney, 64
 Weir, Peter, 182, 183, 185
 Welles, Orson, 70, 72
 Wenders, Wim, 75
 West, Mae, 88
Westworld: Onde ninguém tem alma (Westworld), 111
 Wicki, Bernhard, 237, 241
 Widmark, Richard, 116
 Wiebel, Martin, 199
 Wilcoxson, Henry, 115
 Wilder, Billy, 202
 Wilkinson, Christopher, 299
 Williams, Elmo, 229, 231, 237
 Williamson, David, 185
 Williamson, Nicol, 167
 Willingham, Calder, 190
 Willis, Bruce, 161
 Wilson, Carey, 103
 Wilson, Jim, 159
Winchester, 73, 160
 Wiseman, Frederick, 17
 Wolheim, Louis, 201
 Wong, Anna May, 208, 209, 210
 Woods, Frank E., 141
 Woods, James, 296
 Worth, Marvin, 283
 Wurtzel, Sol M., 156
 Wyatt Earp, 159, 160
 Wynn, Keenan, 266

 Yamamura, Soh, 228, 229, 250
 Yordan, Philip, 215
 York, Susannah, 170
 Young, Aden, 78
 Yulin, Harris, 159

 Zanuck, Darryl F., 155, 160, 225, 227, 236–240, 241
 Zinnemann, Fred, 70, 71, 73
 Zollo, Frederick, 277
 Zukor, Adolph, 89
 Zulu, 123
 Zwick, Edward, 130, 131

Sebo Lider

50,00

Em 1915, com o lançamento de *Nascimento de uma nação*, de D. W. Griffith, consolidou-se o casamento entre o cinema e a História. Mais do que apresentar fatos deturpados, heróis idealizados e personagens reais limitados por suas imagens cinematográficas, o cinema molda nossa percepção dos acontecimentos. Em *Passado imperfeito*, sessenta autores renomados, entre eles Gore Vidal, Antonia Fraser, Simon Schama e Robert Darnton, assistiram a cerca de cem filmes, investigando, sob a película, a relação entre as produções e o registro histórico. Iniciado com um diálogo entre o historiador Eric Foner e o diretor John Sayles, *Passado imperfeito* analisa clássicos e sucessos populares como *Spartacus*, *...E o vento levou*, *As vinhas da ira*, *Parque dos dinossauros* e *Malcom X*. Organizado pelo historiador americano Mark C. Carnes, o livro é ilustrado com mais de 400 fotos, mapas e imagens de época.

Uma extraordinária fonte de consulta... Uma coletânea surpreendente, que discute a veracidade histórica de filmes populares. — Kirkus Review

O projeto gráfico é atraente, com textos de apoio e fotos históricas que ilustram o contexto, os fatos e as características de cada filme. — Washington Post Book World

Uma incisiva, quase espirituosa, coletânea que ilumina o processo cinematográfico ao mesmo tempo em que desmascara a História no cinema e tenta apresentá-la corretamente. — The New York Times

PASSADO IMPERFEITO

ORGANIZAÇÃO MARK C. CARNES

